

Magnus Andersson

Intets morfologi

-

Från en dekonstruktivistisk till
en zenbuddistisk
förståelse av John Cages 4'33''.

Hovedoppgave høsten 2003
Institutt for musikk og teater
Universitetet i Oslo

Förord

Förutom huvudpersonen själv, John Cage, som med hela sin musikaliska och estetiska verksamhet har gjort skrivandet av denna avhandling till ett nöje från början till slut, är det tre personer som förtjänar stora tack.

På Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforenings kurs för facklitterära skribenter träffade jag en osedvanligt strukturerad, intresserad och reflekterad intellektuell sparringpartner, som varit med att förlösa mig som facklitterär skribent. Bente Aamotsbakken, som inte har musiken men litteraturen och lingvistikerna som sitt arbetsområde, har engagerat sig långt mer än hennes förpliktelser som min kursvägledare krävt. Den respekt hon visat för mitt tänkande har gett mig ett ovärderligt självförtroende för min egen förmåga att inte bara tänka, men också för att formulera mitt tänkande i skrift. Vidare har hon mäktat gripa andemeningen i mina mest intrikata texter, texter jag knappt själv förstått mig på, och hon har kunnat föra mitt tänkande vidare till filosofiska skrymslen som jag inte visste att mitt sinne kunde nå.

Medan Bente öppnat mina texter och tankar för ytterligare tolkningar, har min huvudvägledare, Ståle Wikshåland, hjälpt mig att om inte sluta texten så i alla fall att runda av den och slipa den till en fungerande helhet. Hans dörr har varit vidöppen och hans intresse för mitt projekt och för mig som student har varit intensivt och genuint. Med sitt detaljerade kunnande om i det närmaste vart enda lilla fält jag berört i min avhandling, har Ståle kunnat se mina svagheter och min avhandlings vita fläckar.

Mitt sista och största tack går till min egen Ingvild. Förutom att hon lärt mig vilka de sju fjällen är som omger Norges vackraste plats, att pinneköttet skall vara rökt och av lamm, samt att det finns platser där det är helt naturligt att det regnar på mer än nittio procent av årets dagar, så har hon alltid funnits där för att få mig att tro på mitt projekt, och för att diskutera konst, musik, sårbarhet, kaffe och ishockey. Hon har inte bara stått ut med mig genom min tjurrusning genom ett hovedfag på två tredjedelar av den normerade tiden, parallellt med att jag arbetat i en sextio procents tjänst som högscolelektor i musikkformidling under avhandlingens sista månader, genomfört sjuttiofem procents övriga studier under hela hovedfaget, publicerat femton artiklar, samt planerat och genomfört femtioen konserter. Nej, min livskamrat har inte bara stått ut med mig, men hon har trots min till tider pressade arbets- och studiesituation lyckats öppna mina ögon för världens skönhet i en sådan utsträckning att min blick tidvis kunnat flyttas från den egocentriska arbetsnarkomanin till livets väsentligheter, såsom att dricka te, att tänka, att vänta och att skratta.

Oslo 1/12-2003

Magnus Andersson

Innehållsförteckning

FÖRORD	2
---------------------	----------

INLEDNING MED PROBLEMSTÄLLNING.....	7
--	----------

PROBLEMSTÄLLNING	7
FÖRTYDLIGANDE	8
METODISKA UTMANINGAR.....	10
LITTERATUR.....	11
AVRUNDNING.....	26

1 - 4'33'' – ETT KONCENTRAT AV CAGES ESTETIK.....	29
--	-----------

2.1	INLEDNING - EN TANKE UPPSTÅR	29
2.2	TYSTNADENS UTTRYCK	31
2.3	CAGES KOPERNIKANSKA VÄNDNING.....	33
2.4	LJUD SOM RUMSLIG KATEGORI	33
2.5	VERKETS UPPLÖSNING	34
2.6	KONST, LIV OCH NATUR.....	41
2.7	ÖRATS SEPARATION FRÅN SINNET – FÖRVÄNTNINGAR.....	45
2.8	VÄGEN TILLBAKA TILL LJUDEN I SIG	46
2.9	SPELAR DISCIPLINEN NÅGON ROLL?.....	48
2.10	MÄSTERVERKEN	48
2.11	MINNET	49
2.12	SCHÖNBERG.....	51
2.13	ACCEPT.....	52

2 - FÖLJDER AV 4'33'' – KONSEKVENSER I ANDRA VERK.....	55
---	-----------

3.1	INLEDNING.....	55
3.2	<i>EUOPERAS 3 & 4</i>	56
3.3	FREEMAN ÉTUDES	59

3 - UTSAGAN.....	65
-------------------------	-----------

4.1	INLEDNING.....	65
4.2	MYTENS FÄLT	66
4.3	DET FÖRSTA SEMIOLOGISKA SYSTEMET	67
4.4	DET ANDRA SEMIOLOGISKA SYSTEMET.....	70
4.5	FORM, BEGREPP OCH BETYDELSE	72
4.6	MODERN OCH POSTMODERN – ETT INTERMEZZO.....	77
4.7	MENING	81

4 - UTSÄGANDET.....	85
5.1 INLEDNING – EN ORIENTERINGSÄNDRING	85
5.2 BARTHES GRUNDLAG (FENOTEXT OCH GENOTEXT).....	87
5.3 TECKNETS KRIS.....	88
5.4 FRÅN TRANSITIVT TILL INTRANSITIVT	89
5.5 BETYDELSEPRODUKTION.....	92
5.6 INTERTEXTUALITET	95
5.7 KRITIKENS UPPGIFT	97
5.8 SEMIOLOGISK METAFYSIK	99
 5 - PRE-REFLEXIV MUSIK.....	 101
6.1 INLEDNING.....	101
6.2 EN UTGÅNGSPUNKT	103
6.3 REFLEXIVT OCH PRE-REFLEXIVT MEDVETANDE	103
6.4 DE TVÅ EXISTENSMODI.....	106
6.5 HAROLD ROSENBERG OCH ”THE AMERICAN ACTION PAINTERS” – ETT INTERMEZZO	107
6.6 AVRUNDNING	110
 6 - MUSIK – ATT UTÖVA ZENBUDDISM	 113
7.1 INLEDNING.....	113
7.2 ICKE-DUALISM - ADVAITISM	116
7.3 <i>I CHING</i>	122
7.4 KONTINUITET	126
7.5 VIJNANA OCH PRAJNA – A=B.....	130
7.6 SATORI OCH DET PLÖTSLIGA	133
7.7 UTSTRÄCKNING	135
7.8 AVRUNDNING	138
 EFTERORD	 141
 APPENDIX 1 – MAILKORRESPONDENS MED JON WETLESEN	 145
 APPENDIX 2 – EXEMPEL FRÅN ”LECTURE ON NOTHING”	 148
 LITTERATURLISTA	 150

*”Why do they call me a composer, then,
if all I do is ask questions?”*

John Cage

Inledning med problemställning

Problemställning

Att John Cage var zenbuddist uppmärksammas som oftast av Cagekommentatorerna, men vilken omfattande betydelse zenbuddismen egentligen hade för hans kompositoriska verksamhet, är inte systematiskt undersökt i den Cagelitteraturen jag befattat mig med. Min arbetshypotes är att musik och zenfilosofi var två sidor av samma mynt för Cage. Att filosofin gavs uttryck i musiken är allmänt vedertaget, men att Cage också använde musiken som en praktisk filosofi är underbetonat i Cageforskningen. Den kanske mest bekanta aspekten av Cages kompositionsmetoder är användandet av slumpen, och det anføres att detta gjordes för att avlägsna Cages ego från kompositionen för att utövare och lyssnare skulle bli medansvariga i verkens tillkomst. Vad som är mindre behandlat är hur Cage försökte att med hjälp av slumpen skriva musik som var utmanande till den grad att när Cage själv lyssnade på musiken skulle han inte förstå sig på den, i betydelsen att inte ens han själv skulle på förhand kunna känna till verkets struktur eller betydelseinnehåll.¹ Musiken skulle i stället försätta Cage i en dittills ohörd klanglig situation eller i en ljudhändelse som en kompositör med uttrycksvilja inte kunde åstadkomma. Vidare var det hans uppgift som god zenbuddist att

¹ Se citat hörande till fotnot 237.

Jag kommer medvetet att avvika från gängse normer när det gäller referering, då jag refererar till titel i stället för till utgivningsår vid återkommande (op.cit.) refereringar. Detta är för att några av författarna jag använder i min avhandling är representerade med så många verk, att fotnotsapparaten på detta vis blir mera ändamålsenlig. Följaktligen saknar fotnotsapparaten 'op.cit.'-referenser. Fotnotsapparaten är dock klar och efterprövbar, om än den är okonventionell.

bejaka vad som uppkom i den situationen, vilket gjorde såväl lyssnande som komponerande av musik till ett praktiskt sätt för Cage att filosofera. Denna slutsats stödjer jag på direkta uttalanden från Cage själv (kap. 1-2). Hans grundhållning var att musik och filosofi var två sidor av samma praxis, något det är min avhandlings uppgift att undersöka konsekvenserna av. Vidare kommer jag i min avhandling att visa hur vårt vetenskapligt diskursiva språk kommer till korta för att tala om Cages säregna musikfilosofiska estetik (kap. 3-5). Slutligen har jag valt att läsa Cages estetiska texter mot några av texterna till hans läromästare, Daisetz Teitaro Suzuki, och min avhandling är därmed också en läsning av Cages estetik ur en zenbuddistisk synvinkel. Detta behandlar jag i kap. 6.

Förtydligande

Den ovan skisserade uppfattningen, alltså hur musiken och (zen)filosofin var aspekter av samma verksamhet för Cage, är efter mina studier den förståelsen som lägger flest brickor på plats i pusslet om 1900-talets kanske viktigaste avantgardekompositör. När Cage skall förklaras i ett estetiskt/historiskt perspektiv betraktas hans verksamhet ofta som ett avslöjande av västerlandets musik och musikhistorias tomma konstruerade konventioner, som inte är förankrade i ljudens eget vara. Det som så primärt skiljer de olika kommentatorerna är hur de tolkar hans dekonstruktivism.² Ser de Cage som en som raserar utan att komma med ett nytt program för framtidens musik, eller ser de Cage som en som visar till lyssnarens, utövarens, kompositörens, musikens och livets möjligheter, oavsett dessa möjligheter uppkommer i musik skriven av Cage själv eller av andra kompositörer. I kapitel tre tar jag upp musikens dekonstruktiva kraft filtrerat genom Rolands Barthes strukturalistiska mytkritik. Men Barthes strukturalistiska projektet avsåg lika mycket att utsäga något positivt om det undersöktas struktur, som han ämnade uppdelat sitt undersökta objekt. Frågan är dock i vilken utsträckning det strukturalistiska har relevans för att positivt utsäga något även om musiken. Hallgjerd Aksnes uttalar sig om detta på ett helt generellt plan. Hon hänvisar bl.a. till Roman Jacobsons åtskiljande mellan vardagsspråk och poetiskt språk, vilket Aksnes konkluderar med att:

² Jag har inte valt att förhålla mig till någon bestämd typ av etablerad filosofisk eller litterär dekonstruktivism, men jag har i stället använt ordet i dess allmänt vedertagna betydelse, vilket är att plocka något isär till dess minsta beståndsdelar för att grundligt undersöka föremålet, för att visa att föremålet inte var vad man trodde. Om det sönderplockade så sammanfogas till en ny helhet eller om det bibehåller sitt raserade tillstånd är mindre viktigt. Mitt användande av ordet dekonstruktivism är naturligtvis ett förenklande (eller kanske flera förenklanden), men med mitt polemiska användande av begreppet, vilket sätts i motsättning till Cages *advaitiska* (icke-dualistiska, se kap. 6) verklighetsbild, framstår det dekonstruktiva som ett sätt att rockera våra redan etablerade begrepp, medan Cages *advaitiska* världsbild hellre kräver att vi inte bara omvärderar eller till och med överger vissa nyckelbegrepp, men Cages estetik kräver att vi överger Begreppen generellt.

”likheten mellom musikk og poesi [må] først og fremst synes å ligge i deres *forskjellighet* fra dagligspråk; således er lingvistiske [läs: strukturalistiska] analysemodeller lite egnet overfor både musikk og poesi.”³ Frågan är dock i vilken utsträckning någon som helst västerländsk vetenskapsfilosofisk kunskapsgren kan utsäga något positivt om Cages projekt, eller mera satt på spetsen: handlar Cages projekt om något som vi skulle kunna kalla ’musik’, eller är hans projekt av en annan art? Liksom Aksnes i sin avhandling lämnar det strukturalistiska hän, till förmån för den poststrukturalistiska betydelseproduktionen;⁴ blir föremålet för kapitel fyra i min avhandling Barthes poststrukturalistiska litteraturkritik.

Likheterna är slående mellan Cages projekt och Barthes proklamerande av författarens och verkets död, där dessa två i stället skall ingå i likvärdig interaktion med läsaren på vad Barthes kom att kalla textens fält. Även denna likhet kommer dock att visa sig vara ett bedrag, vilket framför allt ges uttryck i tron på språkets/musikens möjlighet till att överhuvudtaget sträva efter mening. Trots att Barthes menar att text är något som uppstår först i mötet med en läsare såsom meningsskapande (signifiante) vilket gör textens mening godtycklig från läsare till läsare, överger han aldrig en grundläggande tro på att språket har en förmåga att beteckna. Cage på sin sida har ingen tro på att musiken har något att förmedla, om ens det så skulle ligga på det mest abstrakta plan. Härav är det lätt att dra slutsatsen att Cage var nihilist, men det var snarare tvärtemot.

För att försöka överbrygga avståndet mellan en västerländsk filosofisk diskurs och zenbuddismens irrationaliteter handlar kapitel fem om Sartre som själv var mycket intresserad av österländsk filosofi, något som tydligt avspeglas i hans filosofi. Men även denna likhet tränger inte djupare än äpplets skal. Den avgörande skillnaden gentemot Cage är att Sartre ägnar en stor del av sitt filosofiska projekt till att försöka överbrygga klyftan mellan subjekt och objekt, något han kanske gör för att hans grundläggande intellektuella hållning är strikt dualistisk. Cage på sin sida ser världen ur en icke-dualistisk vinkel. En sådan verklighetsuppfattning är svår för en västerlänning att föreställa sig, kanske än svårare för oss som läser och skriver texter såsom denna avhandling, då vi har för vana att tänka i syllogismer och i stringenta resonemang med logiska och efterprovbara utfall. För oss kan det vara svårt

³ Hallgjerd Aksnes: *Musikk, tekst og analyse. En studie med utgangspunkt i Arne Norheims Nedstingningen*. Oslo: Skriftserie fra Institutt for musikk og teater, Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo 1996, s. 24f.

Utryckt ur sitt sammanhang gör inte detta citat Jacobson rättvisa, då han visst tillskrev poesin en bestämd funktion, men denna funktion är långt ifrån att ge tecknet en entydig mening. Poesins funktion är nämligen att samtidigt som den visar till tecknets identitet med objektet, så ”er det nødvendig å poengtere at tegnet ikke smelter sammen med gjenstanden” (Jacobson citerad från loc.cit.). Funktionen är alltså att visa att begreppet/tecknet inte är vad det till synes verkar vara.

⁴ ibid. s. 94ff.

att tänka hur Cages projekt inte är dekonstruktivt, men hur han faktiskt försöker att positivt visa till sin livsåskådning.

Kapitel sex är ett försök att antyda hur en sådan icke-dualistisk verklighet ter sig, medan kapitel tre till fem alltså är försök på att visa vad Cages musik vid första anblick verkar vara, men som den efter närmare studier av Cages (icke-)intentioner visar sig inte vara.

Inledningsvis försöker jag att förmedla Cages tystnadestetik (4'33'') från hans egna skrifter, utan att något nämnvärt försök görs på att tolka texterna annat än i förhållande till hans egen musik.

Metodiska utmaningar

Om än Cage inte förväntade av sina lyssnare att de skulle bli zenbuddister, så var hans projekt i alla fall att presentera en radikalt ny syn på musiken och musikestetiken, som han ämnade att blott och bart presentera och skriva musik. Det finns mycket att lära från Cage om att hålla sitt sinne öppet för vad helst av (ljud-)händelser vi utsätts för, men det kräver en hel del god vilja från oss för att vi inte skall skrika postmodernism eller värderativism åt Cages musik. Den sticker djupare än så.

Cages estetiska tänkande fram till 1952 löper samman i det konglomerat som kallas 4'33''. Samtidigt som 4'33'' kan sägas utgöra en sammanfattning av Cages estetik fram till 1952, gror även fröna till hans vidare tänkande och skapande i samma verk. Estetiken är emellertid inte utformad som ett rigtigt system, utan är hellre uttryck för en generell hållning till musiken och naturen som kom att ta sig aldrig så olikartade uttryck i Cages musikverk. Kompositionsmetoderna blev ständigt nya, och detta var för att han alltså skulle hålla avstånd till egot och inte upprepa sig själv. Ljudhändelserna han försatte sig i skulle alltså ständigt vara nya, samtidigt som den estetiska grundhållningen från 1952 skulle finnas kvar i hans verk. När nödvändigheten av förnyande kommer på tal är det väsentligt att understryka att det för Cage aldrig handlade om ett förnyande för förnyandets skull. Problemet med att inte förnya musiken var att han i så fall hade övergivit sin vilja att skriva musik utan just vilja, minne och smak, då icke-förnyande med nödvändighet ger musiken ett bestämt material som upprepas och kan bearbetas, vilket i sin tur är beroende av minnet. I slutändan är det smaken som bestämmer hur de upprepade elementen skall bearbetas. Här visar sig ett av några grundläggande paradox eller dilemman hos Cage. Det var nämligen han som hade en vilja till att befria sig från viljan, det var *han* som ville befria sig från sitt eget ego, samt att det var

endast hans värderande domar som kunde avgöra huruvida han i tillräcklig utsträckning befriat sina kompositioner från smaken. Detta blir naturligtvis också problematiskt för en uttolkare av Cage att förhålla sig till.

En annan grundläggande metodisk utmaning med min avhandling har varit att ge språkdiräkt till Cages paradoxala icke-verbala, icke-logiska och icke-dualistiska tankevärld.⁵ Med detta vill jag inte påstå att annan musik motsvaras av något språkligt betecknande. Den estetiska kritikens dilemma är hellre på ett helt generellt plan att: ”antingen måste den [kritiken] sätta sig över naturen hos sitt föremål [musiken] eller så måste den bli lika esoterisk som de musikverk den uttalar sig om.”⁶ Jag vill påstå att detta dilemma sätts på sin spets när Cages estetik skall utrönas, då hans musik är avsedd för att presentera en för oss västerlänningar fullständigt annorlunda tankevärld, den *advaitiska* (det icke-dualistiska, se kap. 6), vilket gör frågan om musikens estetiska språkdiräkt prekär. Det advaitiska går inte att språkligt benämna utan kan endast antydast eller närmas med en negativ dialektik. Jag har lagt mycket möda på att förena antydandets konst med avhandlingens strikta krav till ordning och stringens. Dessa metodiska utmaningar kan inte understrykas tillräckligt.

Litteratur

När det gäller litteratur om Cage som zenbuddist är det många kommentatorer som talar om det, men jag har inte funnit någon som behandlar ämnet grundligt. Mina viktigaste källor har därmed varit tankar och idéer som kan anföras direkt till Cage själv. I nedanstående underkapitel redovisar jag såväl Cages egna uttalanden i intervjuer och i egna böcker, som sekundärlitteraturen jag förhållit mig till. Jag tar dessutom upp en del läsningar/lyssningar av Cages verk, samt några grundläggande frågeställningar i förhållande till Cage. Valet av frågeställningar kan verka arbiträra, men Cagelitteraturen generellt är mera refererande än den är kommenterande.

Den mest extrema boken i refererande riktning är Richard Kostelanetz *Conversing with Cage*,⁷ vilken är organiserad som en *cento*.⁸ Kostelanetz har klippt och klistrat frågor och svar

⁵ Det kommer att framgå ur vissa delar av min avhandling hur Cage försökte att med musikens hjälp tillrättalägga situationer i vilka hans icke-verbala, icke-logiska och icke-dualistiska icke-intentioner klart skulle framgå. Emellertid föreligger det en risk att de oupplysta lyssnarna (till vilka de flesta av oss torde kunna räkna sig), inte griper denna (icke-)intention omedelbart och spontant. Med detta tydliggörs Cages andra stora dilemma, vilket är att det endast är med språkets hjälp Cage kan visa till det icke-verbala.

⁶ Carl Dahlhaus: *Analys och värdeomdöme*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag 1992, s. 28.

⁷ Richard Kostelanetz: *Conversing with Cage*. New York: Routledge 2003.

från ca 160 olika artiklar, böcker och intervjuer utan att varken kommentera eller ta ställning till urvalet (men man kan ju argumentera för att urvalet är en kommentar i sig). *Conversing with Cage* är dock en guldgruva med de ämnesvis systematiserade uttalandena. Även i boken *John Cage (ex)plain(ed)*,⁹ som dock är en bok där Kostelanetz själv berättar om Cage, anlägger han en beskrivande ton. Men där Kostelanetz faktiskt tar ställning kan han komma med tämligen anmärkningsvärda uttalanden, såsom att han vill tona ner Cages betydelse som en internationell avantgardekompositör. I stället skriver Kostelanetz: ”for me he has always been an innovative American writer.”¹⁰ Kostelanetz finner stöd hos Cage själv för detta: ”My pleasure in composition, renounced as it has been in the field of music, continues in the field of writing words; and that explains why, recently, I write so much.”¹¹ Visserligen var litteratur en slags musik för Cage. Han skrev många av sina texter efter samma kompositoriska principer som han skrev musikverken, och han dekonstruerade språkets semantiska beteckningsförmåga liksom han dekonstruerade musikens beståndsdelar. Dessutom gav Cage uttryck för sin estetik i sina många essäer; men att utifrån detta välja att primärt betrakta och beteckna Cage som författare måste sägas vara tämligen excentriskt. Märkliga uttalanden till trots är Kostelanetz en av Cagelitteraturens mest kunniga och flitiga kommentatorer. Han har dessutom skrivit en rad artiklar och stått som redaktör till den omfattande boken *Writings About John Cage*.¹² I den sistnämnda boken har Kostelanetz dock släppt till för många skribenter, så i stället för att få mycket sagt, blir nästan ingenting sagt på det lilla utrymmet de många tilldelas. Några undantag finns dock varav Eric De Visschers artikel ”There’s no such thing as silence...”¹³ (vilket för övrigt är ett Cagecitat)¹⁴ är ett lysande undantag. I artikeln tar han upp Cages utvecklande av tystnaden i sin kompositoriska praxis, och sätter detta i samband med Cages egna texter om musikestetik. Texten ligger till grund för delar av det historiska resonemanget jag för om tystnaden i kap. 1. Visscher har också skrivit en artikel

⁸ Ett litterärt verk bestående av citat från andra verk. Citaten hämtades ofta från Vergilius, men så är alltså inte fallet hos Kostelanetz.

⁹ Richard Kostelanetz: *John Cage (ex)plain(ed)*. New York: Schirmer Books 1996.

¹⁰ *ibid.* s. 79.

¹¹ Cage citerad från *ibid.* s. 84.

¹² Richard Kostelanetz: *Writings about John Cage (red. Kostelanetz)*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1993.

¹³ Eric De Visscher: ”’There’s no such thing as silence...’: John Cage’s Poetics of Silence”, från: *Writings about John Cage (red. Richard Kostelanetz)*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1993, s. 117-133.

OBS! Lägg märke till att Visscher har ytterligare en artikel med nästan samma titel (”There is” skiljer sig från ”There’s”).

¹⁴ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 70.

med samma namn, publicerad i *Parergon* 2001:16/17,¹⁵ i vilken han lägger fram ”En musikkhistorie sett fra stillhetens synsvinkel”,¹⁶ med huvudtyngden på Cages verk.

En kommentator som ger sig in i en mera kritisk dialog om Cage är James Pritchett. Hans Cageförståelse är ett mycket vanligt sätt att missförstå Cages verksamhet, varför jag här kommer att ge mig in i en kritisk diskussion med honom. I inledningen till *The Music of John Cage*¹⁷ säger sig Pritchett måsta försvara det uppenbara, nämligen att Cage var kompositör. Detta är oproblematiskt fram till början av 1950-talet, men när så Cage börjar använda sig av slumpen som kompositoriskt verknytningsmedel kompliceras det hela (Stanley Sadie går så långt att han säger: ”Logiskt sett borde Cages tonsättarbana ha slutat med 4’33’’ ”)¹⁸. Men även efter det stokastiskas inträde i Cages musik argumenterar Pritchett för att Cages projekt var musikaliskt (läs: med smaken som domare) och inte filosofiskt. Pritchett visar till en intervju med David Cope som handlar om hur Cage komponerade *Apartment House 1776* (1976).¹⁹ Cage komponerade verket genom att pröva och fela. Först kom en misslyckad, och så en lyckad version. I båda versionerna använde han sig av slumpmässiga (chance) medel. För att komponera verket hade Cage satt sig för att subtrahera noter från fyrstämmiga 1700-talskoralsatser. Ett mål med Cages projekt var att komma bort från ”what was so obnoxious to me: its harmonic tonality.”²⁰ Den första versionen av stycket blev förkastad då den fortfarande hade alltför klara tonala antydningar, medan den andra hade avlägsnats tillräckligt långt från sitt tonala ursprung för att Cage skulle kunna acceptera sin komposition. Ergo, resonerade Pritchett, måste Cages hänsyn primärt vara musikaliskt. Men med sina argument visar Pritchett sin mycket traditionella syn på verkbegreppet där tonalitetens användande eller icke-användande (i detta fall avlägsnandet från tonaliteten) är förklaring och svar i sig. Om vi däremot frågar oss varför Cage ville avlägsna sig från tonaliteten får vi ett helt annat svar.

Det avgörande var inte om musiken hade tonala antydningar. Cage menade att ackord som förekommer i tonal musik mycket väl kunde användas i hans egen musik, men de måste få en ny utformning. Det avgörande var att avlägsna musiken från alla konventionella tolkningsmöjligheter, vilket i detta fall innebar att förvränga koralerna till oigenkännlighet.

¹⁵ Eric De Visscher: ”There is no such thing as silence...” från *Parergon* 2001:16/17, s. 91-99.

¹⁶ *ibid.* s. 91.

¹⁷ James Pritchett: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press 1993.

¹⁸ Stanley Sadie och Alison Latham: *Musikguide*. Utgivningsort är inte angiven, tryckt i Uddevalla: Bonniers 1987, s. 507.

¹⁹ Utgivningsår på såväl Cages skrifter som musikverk är hämtade från: James Pritchett: ”Cage, John: Works”, och ”Cage, John: Writings” från *The New Grove Dictionary of Music Online* (red. L. Macy). URL: <http://www.grovemusic.com> (2003-10-17).

²⁰ Cage citerad från Pritchett: *The Music of John Cage*, s. 3.

Musiken skulle framstå som ett *intet*²¹ som till var tid kunde fyllas av ett vilket som helst *något*. Den första versionen av *Apartment House 1776* hade inte en *tom* struktur²² men var i stället sluten i dess tolkningsmöjligheter. Cage förstod sig inte på sin andra version, medan den första lade till rätta för en rad olika tolkningar. Problemet med den första versionen låg inte i det estetiska bedömandet av dessa tolkningsmöjligheter, men problemet var att tolkningsmöjligheterna överhuvudtaget fanns där. Slantsinglingen var därmed inte ett sätt för Cage för att framkalla tillfredsställande klanger, men för att avlägsna sitt ego från kompositionerna, samt för att framkalla nya ljudhändelser som ett tänkande och beräknande ego inte kunde åstadkomma, vilket kom att leda till att musiken blev ett praktiskt sätt att filosofera såsom jag tidigare nämnt. Detta resonemang torde ytterligare tydliggöra den nära kopplingen mellan filosofi och musik hos Cage. Det är under alla omständigheter ett missförstånd att säga att Cages hänsyn var uteslutande musikaliska på bekostnad av det filosofiska. Att Pritchett misstar sig på detta måste handla mer om intellektuell läggning än om okunskap, då Pritchett är den mest grundliga kännaren av den musik och litteratur som Cage stod under inflytande av. Ytterligare ett problem med en grundhållning där Cage anses vara grundläggande kompositör med ett sekundärt intresse för filosofi, är att det ena då antas föregå det andra. Det är inte så att Cage skrev som han gjorde för att han influerades av Coomaraswamy eller Suzuki. Filosofi och musik stod i stället i ett hönan-och-ägget förhållande hos Cage. Musik var filosofi, och filosofi var musik, utan att ett hierarkiskt eller kausalt förhållande gjorde någon skillnad mellan de två entiteterna. För Cage var de inte ens att betrakta som skilda entiteter.

²¹ Begreppet 'intet' är väsentligt i min avhandling, då det återkommer genomgående men i något olika skepnader och sammanhang. Begreppet är konsekvent använt i min avhandling såsom det begrepp jag nedan skisserar. Det används aldrig i dess mera vardagliga betydelse: 'ingenting' eller 'inte någon/något'. Ordet är hämtat från såväl Cages som Suzukis skrifter, och ordet utger sig för att betyda något av en positiv möjlighet snarare än alltings negation. När Suzuki använder det är det analogt med betydelsen till ordet *shunyata*. Jon Wetlesen har dock påpekat för mig att 'tomhet' kanske är en mera lyckad översättning än 'intet' för begreppet *shunyata*, då 'tomhet' visar till en plats där något kan ske, medan 'intet' kan uppfattas som tingens negation. Detta är dock öppet för tolkningar. Cage använder emellertid båda orden (nothing/empty) utan att han i nämnvärd grad skiljer på deras betydelser. I båda fallen syftar han till den givna och positiva möjligheten med sitt ordval. Trots Wetlesens invändningar har jag valt att primärt använda 'intet', då det oftast språklig sett fungerar smidigare. Där jag skriver 'tom' är det för att Cage använt sig av begreppet *empty*.

²² Användandet av begreppet 'tom' i förbindelse med musikalisk struktur finns bl.a. behandlat i: Kostelanetz: *John Cage (ex)plain(ed)*, s. 122; och i "Empty Words" från John Cage: *Empty Words*. London: Marion Boyars Publishers 1980, s. 11.

Hur begreppet 'intet' (nothing) kan läsas som synonymt med 'tom', framgår av en jämförelse mellan begreppens användning i "Empty Words", "Lecture on Nothing" och i "Lecture on Something" (Cage: *Silence – Lectures & Writings*. London: Marion Boyars Publishers 1987, s. 109-127, 128-145).

Den tidigare i fotnoten nämnda texten "Empty Words", inleds med en sidas tankar om begreppet 'tom', varpå resten av texten är ett konstnärligt försök på att visa till hur Cage tänker sig att begreppet skall användas: Cage: *Empty Words*, s. 12-78.

Cage sökte alltså ständigt mot det nya för att det partikulära (klangen/ljudhändelsen) skulle få stå fram i sig. Därför var han också inbiten motståndare av fonogram och han hade en förkärlek för musikverk med öppna strukturer. Ty ju fler gånger och desto mera exakt ett verk upprepas, desto större blir möjligheterna (hoten) om att strukturera och konventionalisera. Hur Cage försökte att undvika strukturerande upprepningar är ett ämne Carl Dahlhaus tar upp i sin bok *Analys och värdeomdöme*:

Ty försöket att undvika det samband som uppstår mellan intelligande akustiska fenomen för att kunna höra det enskilda 'i sig', och inte som en del av och en funktion i en helhet, förutsätter nämligen just att uppfattandet av sammanhang utgör gängse norm – det är ju endast genom en överraskningseffekt som det isolerade drar uppmärksamheten till sig. Att riva sönder invanda sammankopplingar, att separera och isolera är svårt och lyckas bara vid sällsynta tillfällen, vilka också av Cage upplevs äga en mystisk dimension.²³

Med en antydning av förakt kallar så Dahlhaus Cage för dadaist, och han antyder därmed att Cage generellt misslyckas med sitt projekt (Benestad kallar också Cage för dadaist.²⁴ Cage har visserligen själv reflekterat över likheterna mellan hans och dadaisternas verksamhet, men det är inte ett släktskap han fann värdigt att upprätthålla.). Det är intressant att märka att Dahlhaus med största självklarhet betraktar lyssnandet som ett hermeneutiskt förlopp, i stil med Leonard B. Meyers psykologiskt fenomenologiska hermeneutik som Meyer framlägger i klassikern *Emotion and Meaning in Music*.²⁵ Det isolerade eller klangen i sig kan inte uttrycka något, men får först sin mening i förhållande till det som omsluter det isolerade, och i förlängningen kan den "lokala" helheten bara förstås i en större historisk kontext. Det är ytterst tveksamt om vi ens kan frigöra oss från minnet i tillräckligt stor utsträckning för att lyssna till en klang isolerad i sig, men Cage gör i alla fall ett allvarligt försök på att tillrättalägga en musik för detta ändamål. Om Cage emellertid skulle lyckas med detta, borde Meyer vara av meningen att Cage skrivit meningslös musik:

From this it follows that a stimulus or gesture which does not point to or arouse expectations of a subsequent musical event or consequent is meaningless. Because expectation is largely a product of stylistic experience, music in a style with which we are totally unfamiliar is meaningless.²⁶

I essän "Fragment om musikk og språk"²⁷ förfäktar även Adorno en musiksyn där Cages musik måste tolkas såsom meningslös. Ytligt sett liknar musiksynen Adorno lägger fram på

²³ Dahlhaus: *Analys och värdeomdöme*, s. 54.

²⁴ Finn Benestad: *Musikk og tanke. Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Oslo: Aschehoug 1993, s. 337.

²⁵ Leonard B. Meyer: *Emotion and Meaning in Music*. Chicago och London: The University of Chicago Press (inget angivet tryckår – försttryck: 1956).

²⁶ *ibid.* s. 35.

²⁷ Theodor W. Adorno: "Fragment om musikk og språk" från *Musikkfilosofi (red. inte angiven, men vi kan väl anta att urvalet är företaget av översättarna Arnfinn Bø-Rygg och Kjetil Havnevik)*. Oslo: Pax forlag 2003.

Meyers psykologiska betydelsesystem. Detta genom att Adorno erkänner musikens språklighet och musikens möjlighet till att bilda begrepp, men till skillnad från Meyer visar Adorno konsekvent genom sin essä hur musik leder ut i ”det vage”.²⁸ Adorno insisterar på spänningen mellan intention och icke-intention i musiken, och ser den ena som otänkbar utan den andra. Då Adorno alltså menar att intentionen är nödvändig, om än den måste uppträda tillsammans med icke-intentionen, innebär det att musiken på något plan måste vara meningsfull. Han skriver: ”Musikk uten enhver menen [översättarens fotnot: Meinen. (jfr. ”die meinende Sprache”). O.a.], den blotte sammenheng av klanglige fenomener, ville akustisk ligne et kaleidoskop. På den andre siden ville musikk som absolutt menen opphøre å være musikk, og feilaktig gå over i språk.”²⁹ Citatets första mening kan läsas som ett tillbakadrivande av Cages musik, då det var just sammanhanget mellan klangliga fenomen Cage ville undvika (se det ovanstående resonemanget om *Apartment House 1776*); medan den andra meningen, i alla fall när den läses i essäns helhet, kan läsas som en kritik av Meyers psykologiska betydelsesystem (se mer om Meyer i fotnot 170). Men samtidigt lämnar Adornos uttalanden en öppning för Cages musik, då Cage hade för avsikt att skriva intentionslös musik. Adornos intention och icke-intention möts alltså konkret och handfast, men en sådan förståelse är att använda Adornos begrepp för något Adorno själv inte avsåg.

Också Finn Benestad verkar, om än han inte uttalar det uttryckligt, anta en Meyersk syn på musikalisk mening, dvs. att ljuden skall upphöra att vara isolerade meningselement för att ljuden i stället skall peka utöver sig själv och skapa en förväntning om vad som komma skall. I *Musikk og tanke* skriver han att ”Den musikalske idé er nærmest fraværende [i Cages musik]”,³⁰ vilket kan läsas i analogi med den ovan skisserade Meyerska musiksynen. Men Benestad menar vidare att detta är något som Cage har gemensamt med Stockhausen. Att sätta de två i samma bås är lika absurt som att sätta Beethoven i samma kategori som Aqua Lene, bara för att båda två arbetar med tonal musik. Den personliga kontroversen var stor mellan Cage och Stockhausen, vilket inte är svårt att förstå (se kap. 2.13). Visserligen använde de båda sig av slumpmedel för att komponera, men Cage menade att Stockhausen använde det som ytterligare ett konventionellt verkningsmedel. Ett aleatoriskt avsnitt i ett verk, skulle hos

²⁸ ibid. s. 7.

Även i essän ”Om forholdet mellom filosofi og musikk i dag” från *Musikkfilosofi* (red. inte angiven, men vi kan väl anta att urvalet är företaget av översättarna Arnfinn Bø-Rygg och Kjetil Havnevik). Oslo: Pax forlag 2003, skriver Adorno om att ”ved all musikk fremtrer noe gåtefullt” (s. 111).

²⁹ Adorno: ”Fragment om musikk og språk”, s. 10.

Även denna tanke återkommer i Adornos ”Om forholdet mellom filosofi og musikk i dag”, där han skriver om hur musiken inte kan uttömmas i psykologiska frågor och att heller inget allmänt drag vid musiken låter ”vise dens mening og dens berettigelse”, ty ”Trer man musikken nær nok” blir den omedelbart främmande. (s. 111)

³⁰ Benestad: *Musikk og tanke*, s. 398.

Stockhausen lyssnas på i kontrast till de andra avsnitten samt uppfattas just slumpmässigt eller irrationellt. Hos Cage var slumpen däremot ett konkret medel för att avlägsna egot från kompositionen, för att musiken/ljuden i sig skulle få utgöra ett erfarenhetsgrundlag att filosofera över.

Att referera till Benestad i en avhandling om Cage anno 2003, kan tyckas vara dåligt uppdaterat, men Benestad spetsformulerar några av problemen med att förstå Cage. Benestad graderar musik efter dess abstraktion. Han sätter den absoluta musiken i högsätet (fjärde abstraktionsgraden) med *Die Kunst der Fuge*, Beethovens sista stråkkvartetter, Schönberg, Bartók och Webern. Lägst sätter han Cage tillsammans med bl.a. Stockhausen.³¹ Detta är för Benestad inte bara ett sätt att organisera musikens tekniska och estetiska verkningsmedel, men han skriver rakt ut att musiken av fjärde klassen: ”er den som gir mest til lytteren.”³² Ett sådant tankesätt är utbrett, om än det inte alltid är rumsrent att fälla sådana värderande domar över musik. Mot ett sådant tankesätt kan vi sätta en postmodernistisk värderativism där allt är lika estetiskt högvärdigt. Antingen kan vi alltså säga, med Benestad, att Cage är vida underlägsen Beethoven, eller så kan vi säga, med värderativism, att Cage är lika bra som Beethoven och Aqua Lene. Cage själv ville dock inte veta av någon som helst form för bedömning. Att ställa upp bestämda kriterier för musikestetiken är att förneka ljudens absoluta värde i sig. Men det värderativistiska är heller inte en lämplig förståelsehorisont för att angripa Cages musik. Även om man skulle komma fram till att all musik förtjänar samma respekt, så görs det med värderativismen efter vägande för och mot, varpå allt bedöms väga lika tungt. Respekten kommer då hellre av resignation än av accept.

Det ovan skisserade problemet om konflikten mellan värderativism och en hierarkisk musikuppfattning, kan skäras ned till var vi finner auktoritet till att tala om musiken. Med ett exempel från zenbuddismen, var det en zenmästare som sa att zenbuddismen är din vardagstanke.³³ Men trots att materialet ligger i dagen för alla zenbuddister, ty alla har de väl vardagstankar, så innebär inte det att tänkandet av vardagstanken i sig kommer att förändra något som helst. Zenbuddismen har trots detta en rad auktoriteter som framlägger sina vardagstankar eller absurditeter. Cages musik är ofta vardagstanke eller så enkelt komponerad att ett barn skulle kunna göra det samma. Just därför kräver Cages musik en hel del välvilja från lyssnaren i förhållande till varifrån auktoriteten skall hämtas. Varför skall vi tro på Cage? Varför är det värt att lyssna till honom? Det korta svaret på detta är att Cages auktoritet,

³¹ loc.cit.

³² loc.cit.

³³ Daisetz Teitaro Suzuki: *Zen-Buddhisme – En orientering*. Köpenhamn: Hans Reitzels Serie 1962, s. 50.

storhet eller genialitet ligger i hans tillrättaläggande av processer. Men när processen var tillrättalagd, vilket som oftast hände genom att Cage satte upp sina egna regler för hur han skulle tillrättalägga sin egen process, då står lyssnaren på egna ben för att fullföra verket. Även om Cage praktiserade den strängaste disciplin när han släppte det stokastiska lös på sina kompositioner, var det mer än bara självtukt och slumpoperationer som konstituerade hans verk. Han blev grundligt trött på alla de kompositörer som skulle komma för att visa honom sina verk, i vilka de med största flit tillrättalagt sina slumpoperationer. Med Cage var det alltid något mera, och det är denna avhandlings uppgift att antyda detta 'något mera'.

Det är vanligt att sätta Cage i ett historiskt perspektiv, vilket såväl Dahlhaus gör när han kallar Cage för dadaist, som Benestad gör när han hävdar att Cages musik var "konsekvensen av den outrerte serialisme".³⁴ En annan som tolkar Cage historiskt är Arnfinn Bø-Rygg, som i sin *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*³⁵ sätter Cage "som symbolet på den postmoderne ånd."³⁶ Antologin *The Cambridge Companion to John Cage*³⁷ faller också delvis in under kategorin historiska tolkningar. Jag kommer tillbaka till denna bok.

Åter andra förklarar så Cages verksamhet i olika former för tematik. I antologin *John Cage Composed in America*³⁸ uppger redaktörerna två mål med boken: "What, we asked ourselves, makes Cage, despite all his homage to Schoenberg and Suzuki, such a peculiarly American, indeed peculiarly West Coast American artist?", och hur förhåller sig Cages musik till "other philosophical discourses of our time?"³⁹ I all enkelhet är svaret på den första frågan Cages respekt för det individuella, vilket Gordana P. Crnković i samma antologi kallar för "vertical structures".⁴⁰ Hon menar att förutsättningen för att det individuella skall få komma till synes är Cages avståndstagande från hierarkier (vertical structures), om så hierarkierna är den etablerade historiska kanon av kompositörer eller dominantens spänningsförhållande till tonika (Bø-Rygg kallar avståndstagandet från hierarkier för en "radikal nominalisme – det enkeltes selvstendighet og ureduserbarhet"⁴¹). Den andra frågan, hur Cages praktik förhåller

³⁴ Benestad: *Musikk og tanke*, s. 338.

³⁵ Arnfinn Bø-Rygg: *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*. Stavanger: Avdeling for økonomi- kultur- og samfunnsfag ved Høgskolen i Stavanger 1995.

³⁶ *ibid.* s. 142.

³⁷ David Nicholls (red.): *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press 2002.

³⁸ Marjorie Perloff och Charles Junkerman (red.): *John Cage Composed in America*. Chicago: The University Press of Chicago 1994.

³⁹ *ibid.* s. 2.

⁴⁰ Gordana P. Crnković: "Utopian America and the Language of Silence" från: *John Cage Composed in America* (red. Marjorie Perloff och Charles Junkerman), s. 169ff.

⁴¹ Bø-Rygg: *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme*, s. 142.

sig tidens filosofiska diskurser, ges bl.a. svar på av Gerald L. Bruns artikel om poetik: ”Poethics: John Cage and Stanley Cavell at the Crossroads of Ethical Theory”.⁴² Bruns försöker att sammanläsa Cage och Cavell från ett etiskt perspektiv. Liksom Cage tog avstånd från normativ etik och sinnelagsetik, inleder också Bruns sin artikel med att definiera såväl Cage som Cavell mot Kants (och i förlängningen också mot Nussbaums) normativa sinnelagsetik. Via Levinas närhetsetik klarlägger så Bruns Cages och Cavells etiska grundhållning som genomsyras av en radikal accept, som såväl för Cage som för Cavell bar tydliga likheter med Henry David Thoureaus tänkande. Bruns finner analoga etiska uttalanden såsom – Cavell om världen: ”its presentness to us cannot be a function of knowing. The world is to be *accepted*”,⁴³ och Cage: ”He has changed the responsibility of the composer from making to accepting”,⁴⁴ vilket är ett uttalande där Cage citerar Feldman, men uttalandet fungerar också som programförklaring för Cages egen etik och hans eget komponerande. Vi kommer att se att begreppet ’accept’ är en central aktör för att utöva strukturellt inflytande på Cages komponerande. Bruns artikel är en av de mest reflekterade om Cages verksamhet. Dock utgår Bruns från skribenten Cage. Musiken förekommer endast med ett mycket kort omnämnande av 4’33’’.

Det är med goda grunder som Bruns försöker läsa Cage samman med Cavell, då likheterna mellan de två är omfattande. För mitt projekt är det dock hellre Cavells ontologi, såsom den framkommer i hans språkfilosofi, än det är hans etik som är den intressanta beröringspunkten med Cages estetik. Cavells ständigt återkommande filosofiska projekt är nämligen skepticism, i den form som genomsyrat västerländskt tänkande sedan Descartes. Liksom Cage kritiserade musikhistorien för att vara sammansatt av idéer utan annat kausalt sammanhang än idéernas upphovsmän och uttolkare postulerat,⁴⁵ var det också Cavells åsikt (efter Wittgenstein) att ”et ords [en lyds] grammatikk nødvendigvis er knyttet til andre ords grammatikker og dermed grunnet i et nettverk av internt forbundne begreper.”⁴⁶ Vidare menade Cavell att Wittgensteins identitetskriterier (läs: de musikens egenskaper som förbinder ett ljud till ett annat) tydligt är skapade identitetskriterier, ”snarare enn eksistenskriterier”,⁴⁷ vilket underkänner musikens kausalitet som just postulerad, utan förankring i ljudens vara. Trots detta anser Cavell att den renodlade skepticismen (läs:

⁴² Gerald L. Bruns: ”Poethics: John Cage and Stanley Cavell at the Crossroads of Ethical Theory” från *John Cage Composed in America* (red. Marjorie Perloff och Charles Junkerman), s. 206-225.

⁴³ *ibid.* s. 207.

⁴⁴ *loc.cit.*

⁴⁵ Se exempelvis Cage: *Silence*, s. 115ff.

⁴⁶ Stephen Mulhall: ”Innledning” från Stanley Cavell: *Erfaring og det hverdagslige* (red. Kristin Gjesdal och Mari Lending). Oslo: Pax Forlag 1998, s. 10.

⁴⁷ *ibid.* s. 11.

nihilismen som Cage/Suzuki tillbakavisar, se bl.a. kap. 7.2) inte är möjlig, ty: ”Dersom skeptikeren overhodet skal påstå noe, tvinges han samtidig til å uttrykke noe annet enn det han tror seg å hevde”.⁴⁸ Skeptikern kan inte säga sig misstro språkets betecknande kraft utan att bekräfta tron på det samma. Men kontentan av Cavells resonemang är ändå inte att han tillbakavisar skepticismen, men i stället lägger Cavell till rätta för en filosofi där han hävdar ”skepticismens sannhet”,⁴⁹ och där han också visar sitt släktskap med de amerikanska transcendentalisterna, alltså bl.a. med Thoreau, genom att visa till ”nærhet[en] til eksistensen” (läs: Cages natursyn som kommer att grundligt behandlas i avhandlingen) och till ”en tapt nærhet” (läs: Cages begrepp: interpenetration/non-obstruction (se bl.a. kap. 2.4, 2.6.2 och 7.7)).⁵⁰ Såväl Cavell som Cage är alltså i en mening skeptiker (läs: dekonstruktivister), men att endast fokusera på deras skepticism är att missförstå dem. Det skeptiska inslaget i deras tänkande är i stället att förstå positivt, dvs. såsom alltings möjlighetsbetingelse.⁵¹

Den geografiskt etniska identiteten återkommer som ämne i en rad texter om Cage. Aaron Copland har kallat Cage för en typisk Kalifornisk kompositör,⁵² och även Octavio Paz har gett sig in på frågan om Cages nationella tillhörighet: ”Cage es japonés.”⁵³ Den tidigare nämnda boken *The Cambridge Companion to John Cage* inleds med kapitlen ”Cage and America”,⁵⁴ ”Cage and Europe”⁵⁵ och ”Cage and Asia”.⁵⁶ Det sistnämnda kapitlet handlar om Cages förhållande till asiatisk filosofi. Om förbindelsen mellan Cage och Suzuki skriver David W. Patterson att en sådan relation är högst spekulativ.⁵⁷ Patterson korsrefererar endast från Cage till Suzuki där Cage nämner Suzukis namn. Därmed bortser också Patterson från alla de platser där Cage citerar Suzuki direkt eller indirekt men utan att hänvisa till Suzuki (se exempelvis fotnot 320) Samme Patterson har också stått som redaktör för *John Cage. Music*,

⁴⁸ loc.cit.

⁴⁹ Stanley Cavell: *Erfaring og det hverdagslige* (red. Kristin Gjesdal och Mari Lending). Oslo: Pax forlag 1998, s. 129.

⁵⁰ ibid. s. 128.

⁵¹ Ytterligare en anledning till att läsa Cage med Cavell är att Wittgenstein var en av Cavells huvudangelägenheter. Cage läste under en period Wittgenstein, om än inte Cage menade sig förstå sig på honom. Cavells förståelse av Wittgenstein kan kanske sägas vara en ”Cageifiering” av den sene Wittgenstein.

⁵² Calvin Tomkins: *The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avantgarde*. New York: The Viking Press 1970, s. 75.

⁵³ Torsten Ekbom: *Bildstorm*. Utgivningsort är inte uppgiven – tryckt i Borås: Albert Bonniers förlag 1995, s. 382.

⁵⁴ David Nicholls: ”Cage and America” från: *The Cambridge Companion to John Cage* (red. David Nicholls). Cambridge: Cambridge University Press 2002.

⁵⁵ Christopher Shultis: ”Cage and Europe” från *The Cambridge Companion to John Cage* (red. David Nicholls). Cambridge: Cambridge University Press 2002.

⁵⁶ David W. Patterson: ”Cage and Asia: history and sources” från *The Cambridge Companion to John Cage* (red. David Nicholls). Cambridge: Cambridge University Press 2002.

⁵⁷ ibid. s. 55.

philosophy and intention, 1933-1950.⁵⁸ I ett kapitel Patterson själv skrivit i den sistnämnda boken, "The Picture That Is Not in the Colors: Cage, Coomaraswamy, and the Impact of India",⁵⁹ samt i artikeln "Cage and Asia" sätter han i stället Cages estetik i förhållande till framför allt indisk filosofi. Den indiska filosofin är dock enligt min mening endast ett förstadium till den Suzukibaserade tystnadsestetiken som Cage kom att stabilisera sig vid. Enligt min uppfattning är det i stället Paz som kommer närmast Cage genom att försöka benämna hans geografiska identitet. Själv skulle jag dock vilja säga att Cage var en *amerikansk japan* med sitt sätt att "översätta" Zen till en västerländsk kontext.⁶⁰

En annan genre i Cagelitteraturen är samtalsböckerna. Det är paradoxalt att samtalet är en så framträdande form hos Cage. Visserligen har mondon (samtal mellan mästare och lärjunge) en framträdande roll i zenbuddismen, men då som oftast med ett till synes tämligen irrationellt innehåll; och Cage sade att redan: "when I was in High school, I preferred speech to debate. It didn't bother me at all to talk, but it bored me to argue with people who contradicted me."⁶¹ Men det mest paradoxala med att samtalet är så framträdande i Cages förmedlande, är att samtalet kan ses som själva förkroppsligandet av den västerländska dialektiken som han så kraftigt tog avstånd från, i och utanför musiken. Uttalandet till trots älskade Cage att samtala, något samtalsböckerna och hans mästarklasser i samtalsform vittnar om. Det ovanstående citatet kommer från en bok som tillskrivs Cage, *For the Birds*, men det är egentligen är en samtalsbok där ordet går mellan Cage och Daniel Charles, i vilken skillnaden mellan Charles europeiskt filosofiska ståndpunkter ställs i bjärt kontrast till Cages amerikanska översättning av zenfilosofin. När öst möter väst svarar inte Cage alltid på Charles frågor, men han kommenterar i stället fyndigt frågorna. Boken belyser utmärkt att Cages estetik inte var tänkt att förstås, men att estetiken i stället endast skulle accepteras.

Den mest omfattande samtalsboken är *Cage Muses on Words, Art, Music*,⁶² i vilken framför allt bokens redaktör, Joan Retallack, agerar intellektuell medspelare för Cage. Charles kan i *For the Birds* karaktäriseras som den intresserade journalisten, som låter Cage tala på sina egna premisser för att Charles skall försöka närma sig Cages främmande värld; medan

⁵⁸ David W. Patterson: *John Cage. Music, Philosophy and intention, 1933-1950* (red. David W. Patterson). New York: Routledge 2002.

⁵⁹ David W. Patterson: "The Picture That Is Not in the Colors: Cage, Coomaraswamy, and the Impact of India" från *John Cage. Music, Philosophy and intention, 1933-1950* (red. David W. Patterson). New York: Routledge 2002.

⁶⁰ På samma sätt kunde man kalla Suzuki för en japansk amerikan.

⁶¹ John Cage: *For the Birds – in conversation with Daniel Charles*. Salem, New Hampshire: Marion Boyars Publishers 1981, s. 181.

⁶² Joan Retallack: *Musicage. Cage Muses on Words, Art, Music*. Hanover, New England: Wesleyan University Press 1996.

Retallack är kollegan i humanvetenskaperna som kan supplera, kommentera och fördjupa Cages ståndpunkter.

Det är endast skrivet en fullskalig biografi om Cage. Detta är David Revills *The Roaring Silence. John Cage: A Life*.⁶³ (Se fotnot 159 för en kommentar om boken). En annan text som kommer nära biografigenren är det långa kapitlet om Cage i Calvin Tomkins *The Bride and the Bachelors*. Boken är bland det bästa som är skrivet av introduktioner om Cage, men är inte komplett i förhållande till hela Cages livsverk då boken skrevs redan 1965. Med sitt rika och lediga språk varvar Tomkins insiktsfulla kommentarer med fängande biografiska anekdoter. Boken ger dessutom en mycket god bild av tiden och miljön Cage rörde sig i, egenskaper också boken *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*⁶⁴ kan sägas ha. Den senare bokens Cagekapitel är dock mera begränsat, men Cages nära personliga och framför allt konstnärliga vänskap till Rauschenberg, gör hela boken till en värdefull källa till att förstå de så kallade New York-skolorna som Cage var en aktiv part i. En annan mycket läsvärd introduktion är Cagedelen från Mette Stig Nielsens *Madam Press Died Last Week at Ninety – Tendenser i det 20. århundredes musik*.⁶⁵ Nielsen visar i sin personliga bok hur Cage, hans undervisning och hans musik ändrat hennes sätt att percipiera musik. Det är också värdefullt att hennes välvalda musikexempel är bifogade på cd.

I Norge har det redan skrivits två hovedfagsoppgaver om Cage. Mia Göran har tagit sig för *Europas 3 & 4* (1990) i *Mening og tilfældighet*.⁶⁶ Analyserna är grundligt utförda. Intressant i förhållande till min avhandling är att också hon använder Barthes poststrukturalistiska litteraturkritik för att tolka Cage. Hennes ingående analyser skiljer sig emellertid från mina tolkningar i sin dekonstruktivistiska angreppsvinkel och slutsats. Den andra hovedoppgaven är skriven av Guro Rønningsgrind och heter *Den iverksatte tilfældighet*,⁶⁷ en avhandling jag valt att inte förhålla mig till i någon större utsträckning.

Det finns ingen doktorsavhandling om Cage, varken på svenska, norska eller danska.

Den sista författaren jag vill nämna som direkt kommenterat Cage är Paul Griffiths. Han skriver mycket verkorienterat om Cage, inte helt olik Pritchett, men med personliga och

⁶³ David Revill: *The Roaring Silence. John Cage: A Life*. London: Bloomsbury 1992.

⁶⁴ Calvin Tomkins: *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*. Harmondsworth: Penguin 1970.

⁶⁵ Mette Stig Nielsen: *Madam Press Died Last Week at Ninety – Tendenser i det 20. århundredes musik*. Roskilde: North 1998.

⁶⁶ Mia Göran: *Mening og tilfældighet – En studie av John Cages Europas 3 & 4*. Oslo: Avdeling for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo 2002.

⁶⁷ Guro Rønningsgrind: *Den iverksatte tilfældighet. John Cages estetikk på 1950-tallet og tilfældighet og ubestemthet som kompositoriske metoder*. Trondheim: Musikkvitenskapelig institutt, NTNU 2000. Mest interessant är avhandlingen när hon diskuterar problemen med att realisera *Variations 2* (1961), men för övrigt når inte reflexionsnivån upp till nämnvärda höjder.

ställningstagande kommentarer som: "nobody could make unmeant music as he could."⁶⁸ Jag vill inte nämna honom för hans verkanalyser, som visserligen är väl läsvärda, men för hans introducerande av termen "Zen music"⁶⁹ angående Cages musik. Hos Griffiths står dock musik och filosofi, om än inte i ett bestämt hierarkiskt förhållande till varandra, så i alla fall i ett motsatsförhållande. Termen zenmusik är emellertid lysande.

Cage själv skrev en rad artiklar och essäer, varav en del av dessa är samlade i hans sex viktigaste böcker (sju om man räknar intervjuboken *For the Birds*, i vilken en del av Cages svar var skriftliga). Den första av Cages böcker som publicerades var *Silence*, (1961)⁷⁰ som mer än hans egen musik gjorde Cages namn känt för en bred publik. *Silence* och *A Year from Monday* (1967)⁷¹ innehåller hans viktigaste estetiska och filosofiska essäer. I boken *I-VI* (1990)⁷² föreligger hans "Charles Eliot Norton Lectures 1988-89". I denna, liksom i de tre andra böckerna, är essäerna betydligt färre, till förmån för att språket skall få träda fram som (musikaliskt) material: "What can be done with the English language? Use it as material. Material of five kinds: letters, syllables, words, phrases, sentences."⁷³ En tolkning av den språkliga verksamheten han bedriver i dessa böcker är att han driver den betydelseproducerande textkritiken (significance) till dess yttersta konsekvenser. Intet står igen av ordens performativa eller blott betecknande kraft. Språket blir i vissa fall till ett tomt material. I "meningar" som "beGrbove lland y aforthe eabout v b theydy / b mtheentped Toad",⁷⁴ är det endast läsaren själv som kan skapa sin personliga mening av bokstavskompositionerna. De tre sista böckerna, *M: writings '67-'72* (1973)⁷⁵, *Empty Words: writings '73-'78* (1979) och *X: writings '79-'82*, (1983)⁷⁶ domineras av så kallade *mesostics* och andra språkexperiment.

Slutligen vill jag framhålla en del av den litteratur jag använt mig av för att tolka Cage. Dessa böcker/artiklar kommenteras inte nämnvärt i inledningen, då de behandlas grundligt i de respektive kapitlen som skrivna på bakgrund av dessa böcker.

⁶⁸ Paul Griffiths: *Modern Music and After. Directions since 1945*. Oxford: Oxford University Press 2002, s. 25.

⁶⁹ Paul Griffiths: *Cage*. London: Oxford University Press 1981, s. 36.

⁷⁰ Första utgåvans utgivningsår.

⁷¹ John Cage: *A Year from Monday – lectures and writings*. London: Marion Boyars Publishers 1985.

⁷² John Cage: *I-VI*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1990.

⁷³ Cage: *Empty Words*, s. 11.

⁷⁴ *ibid.* s. 44.

⁷⁵ John Cage: *M: writings '67-'72*. London: Marion Boyars Publishers 1998.

⁷⁶ John Cage: *X: Writings '79-'82*. London: Marion Boyars Publishers 2001.

I kapitel tre och fyra är det Barthes egna texter som står i centrum. Kapitel tre baserar sig huvudsakligen på essän ”Den moderna myten”, som avslutar boken *Mytologier*.⁷⁷ För en generell introduktion till Barthes har jag primärt använt mig av Rick Rylance’ bok *Roland Barthes*⁷⁸ och sekundärt av Mirelle Ribière’s *Barthes – A Beginner’s Guide*.⁷⁹ När det gäller kapitel fyra, som handlar om poststrukturalisten Barthes, har jag valt att förhålla mig till hans essäer: ”The Death of the Author”,⁸⁰ ”From Work to Text”,⁸¹ och ”Tekstteori”.⁸² Förutom den tidigare nämnda kommentarlitteraturen om Barthes har jag med stor glädje använt mig av Graham Allens *Intertextuality*,⁸³ en bok som ägnar stort utrymme åt Barthes, men som framför allt generellt blickar över litteraturteorins intertextualitetsbegrepp. Bente Aamotsbakken har dessutom skrivit en god, om än kort, introduktion till intertextualitetsbegreppet i sin doktorgradsavhandling: *Tekst og intertekst. En studie i intertekstualitetens betydning i tre åttitallsromaner av Edvard Hoem*.⁸⁴ Hennes arbete är för mitt projekts vidkommande mest intressant där hon använder intertextualitetsbegreppet som ett verktyg för att tolka de konkreta litterära verken, något som jag menar har ett överföringsvärde till musik generellt och till Cages verksamhet speciellt.

I kapitel fem är det Sartres *Væren og intet*⁸⁵ som står i centrum. Jag har använt såväl Hazel E. Barnes engelska kompletta översättning,⁸⁶ som jag har använt mig av Bernt Vestres urval från samma verk i norsk översättning. Vestre har dessutom skrivit en fyllig introduktion till verket.⁸⁷ Jag tar dessutom en litet sidoblick till Sartres populära skrift *Eksistensialisme er humanisme*.⁸⁸ När det gäller kommentarlitteratur om Sartre vill jag framför allt framhäva Dag Østerbergs *Jean-Paul Sartre. Filosofi, kunst, politik, privatliv*⁸⁹ – en lättillgänglig men ändå omfattande introduktion till ett komplicerat ämne.

⁷⁷ Roland Barthes: *Mytologier*. Staffanstorps: Bo Cavefors Bokförlag 1970.

⁷⁸ Rick Rylance: *Roland Barthes*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf 1994.

⁷⁹ Mirelle Ribière: *Barthes – A Beginner’s Guide*. London: Hodder & Stoughton 2002.

⁸⁰ Roland Barthes: ”The Death of the Author” från *Image Music Text* (red. Stephen Heath). London: Fontana Press 1977.

⁸¹ Roland Barthes: ”From Work to Text” från *Image Music Text* (red. Stephen Heath). London: Fontana Press 1977.

⁸² Roland Barthes: ”Tekstteori” från *Moderne litteraturteori* (red. Atle Kittang m.fl.). Oslo: Universitetsforlaget 2001.

⁸³ Graham Allen: *Intertextuality*. London: Routledge 2002.

⁸⁴ Bente Aamotsbakken: *Tekst og intertekst. En studie i intertekstualitetens betydning i tre åttitallsromaner av Edvard Hoem*. Oslo: Universitetsforlaget 1997.

⁸⁵ Jean-Paul Sartre: *Væren og intet i utvalg* (red. Bernt Vestre). Oslo: Pax Forlag 1993.

⁸⁶ Jean-Paul Sartre: *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*. London: Routledge 2001.

⁸⁷ Bernt Vestre: ”Innføring i Jean-Paul Sartres filosofi”, inledning till Jean-Paul Sartre: *Væren og intet i utvalg* (red. Bernt Vestre). Oslo: Pax Forlag 1993.

⁸⁸ Jean-Paul Sartre: *Eksistensialisme er humanisme*. Oslo: J.W. Cappelens forlag 1993.

⁸⁹ Dag Østerberg: *Jean-Paul Sartre. Filosofi, kunst, politik, privatliv*. Göteborg: Bokförlaget Korpen 1993.

När det gäller kapitel sex tänkte jag först skriva en bred presentation av Zen utifrån en rad olika författares/kommentatorers verk. Men jag upptäckte emellertid fort väsentliga skillnader mellan zenbuddismens olika praktikanter och uttolkare. Natto R. Thelle framhäver i sin bok *Zen: lyden av én hand*⁹⁰ meditationen som helt central för att uppnå *satori*, samt att meditationen kanske är den mest väsentliga aspekten av Zen. Suzuki på sin sida fokuserar i långt mindre grad på meditationen som ett medel för att uppnå *satori*, men han poängterar i stället att *satori* kommer som en plötslig insikt. Efter att utövaren fått *satori* påpekar han dock att meditationen är absolut nödvändig för att hålla på insikten och för att fördjupa den. Men även om Suzuki poängterar detta, ägnar han det dock inte märkbart stor plats. Kanske något så tidskrävande som meditation inte passade in i Suzukis zenbuddism för västvärlden? En tredje väg till att uppnå *satori* är genom en gradvis utveckling.

Jag försökte också förhålla mig till ett verk som Hjalmar Sundéns bok *Zen. Historik, analys och betydelse*.⁹¹ Men med Sundéns angreppsvinkel, som ömsom är historisk och ömsom psykologisk – dvs. som handlar om hur man skall kunna förklara de tillstånd en utövare försätts i – blev verket raskt avskrivet från mitt projekt.

Den siste som ruckade på min syn på Zen som något enhetligt, men som därmed också styrkte min tro på att jag i detta projekt gjort rätt i att välja att koncentrera mig på Suzuki, var Jon Wetlesen.⁹² I kapitel sex har jag tagit utgångspunkt i begreppet *advaitism* (se kap. 6 och speciellt fotnot 334). Detta begrepp nämns visserligen endast kort av Suzuki, men i begreppet ligger skillnaden mellan västerland och Zen immanent, varför jag använt begreppet för att beteckna Suzukis icke-dualistiska zenbuddistiska tänkande. Emellertid tycker Wetlesen att ”det er rart at Suzuki skriver så unyansert [om *advaitism*]. Han burde vite bedre.” *Advaita* är nämligen bara en variant av vad vi kallar icke-dualism, och denna är ”karakteristisk for *advaita-vedanta* som er en ikke-buddhistisk skole”. Wetlesen konkluderar om det *advaitism*-begrepp Suzuki använder att ”Buddhistene anser dette som en form for ’skap-dualisme’.”⁹³ Zenbuddismen är alltså lika lite enhetlig som exempelvis uppfattningen av nattvarden är hos en protestant och en katolik, eller som uppfattningen av tungomålstal hos en pingstvän och en calvinist.

⁹⁰ Natto R. Thelle: *Zen. Lyden av én hand*. Oslo: Gyldendal 2001.

⁹¹ Hjalmar Sundén: *Zen. Historik, analys och betydelse*. Stockholm: Wahlström & Widstrand 1967.

⁹² De följande citaten är hämtade från min e-postkorrespondens med Wetlesen. För min avhandlings efterprövbarhets skull har jag publicerat dessa e-postar i appendix 1. Det framgår av korrespondensen att jag har Wetlesens uttryckliga tillstånd till detta.

⁹³ Jon Wetlesen: e-post till Magnus Andersson. 2003-28-10. För en ytterligare behandling av *advaita* och andra några andra former för icke-dualism, hänvisar jag till appendix 1.

Mitt projekt i avhandlingens kapitel sex har därmed inte blivit att diskutera zenbuddismen generellt, men jag har i stället valt att skriva kapitlet med utgångspunkt i två av Suzukis mest kända böcker: *Zen-Buddhisme – En orientering* och *Living by Zen*.⁹⁴ Att skriva generellt om Zen skulle inte bara bli ett alltför omfattande projekt, men det skulle dessutom missa avhandlingens mål, vilket ju är att förstå tonsättaren John Cage. Avhandlingens avslutande kapitel bör därför läsas som ett kapitel om den form av zenbuddism som präglade Cages liv och verksamhet som kompositör. Denna form av zenbuddism kan dessutom utgöra ett förståelseverktyg för oss idag, med vilket vi inte bara kan närma oss Cages verksamhet som skapande konstnär, men med vilket vi kan närma oss det konceptbegrepp för vilket Cage var en pionjär.

Avrundning

För mig står Cage alltid fram med ett skratt. Det är leendets, igenkännandets, medlidandets, barmhärtighetens, den ohämmade glädjens och uppmuntringens skratt. Men för att hans lekfulla musik, med strukturer fyllda av kompositorisk snickarglädje, inte skall förbli vid det humoristiska, dadaistiska eller surrealistiska, kräver Cage mer än någon annan tonsättare att vi tar ställning till hans musik och estetik. Hermeneutikens frågehorisont är en träffande metafor för lärande, då vi efter en lång bildningsresa kan få vår horisont att smälta samman med textens/verkets horisont. Att upptäcka verkets horisont utgör färdens mål, men var finner vi Cages horisont? Att söka den där himmel och jord möts är att sträva framåt, att tänka logiskt och stringent, och att fortsätta det framåtskridande projekt som västvärlden befattats med sedan renässansen. Att söka horisonten bakåt kan ses som en metafor för den negativa dialektiken eller nihilismen. Jag tror hellre att vi kan finna horisonten genom att se att den är upplöst. Problemet med detta är att vi måste bekräfta den, trots att den alltså inte existerar, för att gripa den med Cages världsåskådning. Jag tror att vi kan finna den genom att leta, men utan att leta efter något bestämt, eller genom att lyssna utan att lyssna på något. Ett sådant letande formulerar Daishu i den träffande sentensen: ”Just use, just act”.⁹⁵ Vad vi skall använda eller agera är däremot fullständigt egalt, så länge det inte är något bestämt eller kanske inte ens något som helst; eller som Barthes formulerar det: ”Hvordan *forestille* seg et

⁹⁴ Daisetz Teitaro Suzuki: *Living by Zen*. New York: Samuel Weiser Inc. 1976.

⁹⁵ Suzuki: *Living by Zen*, s. 98.

verb [eller 4'33'' eller en verksamhet] uten subjekt og uten objekt, som like fullt er transitivt, for eksempel en erkjennelsesakt uten erkjennende subjekt og uten kjent objekt.”⁹⁶

Min avhandling är en resa utan kompass mot en horisont utan utsträckning. Min avhandling är ett försök att förstå något som ligger långt bortom (eller kanske långt innanför) min förståelsehorisont. Cage blir, är och var ett möbiusband utan vare sig början eller slut.

⁹⁶ Roland Barthes: *Japan – tegnenes rike*. Oslo: Pax forlag 1996, s. 16.

Kapitel 1

4'33'' – ett koncentrat av Cages estetik

2.1 Inledning - en tanke uppstår

Redan 1937, i den manifestliknande artikeln ”The Future of Music: Credo”,⁹⁷ utvidgade Cage musikens möjliga material till att även kunna innefatta ljud. Han nämner visserligen inte tystnaden, men i Cages tankevärld är tystnadens struktur är mycket lik ljudets, vilket gör att hans arbete med ljud kan ses som en förstudie till arbetet med tystnaden. För Cage var nämligen tystnadens enda karaktäristik den samma som en av ljudets viktigaste karaktäristiker: ingen av de båda har någon bestämd mening. De är icke-intentionella och därmed har de heller varken någon immanent eller någon konstruerad semantisk betydelse.

Cage önskade att ta upp alla ljud, alltså även ljud i sitt skapande. Harmonik, som tidigare var musikens grund, skulle i framtiden komma att bli: ”[...] INADEQUATE FOR THE COMPOSER, WHO WILL BE FACED WITH THE ENTIRE FIELD OF SOUND.”⁹⁸ (Cages versaler). Med hela fältet av ljud avsåg Cage verkligen allt: lastbilar, regn, vind, och i framtiden också elektroniskt genererade ljud. På en väsentlig punkt skiljer sig dock Cages estetik anno 1937 från den fullt utvecklade tystnadsestetiken anno 1952, nämligen att han 1937 avsåg ett från kompositören intentionellt användande av de icke-intentionella ljuden – han intentionaliserade de icke-intentionella ljuden – medan han 1952 kom att erkänna omgivningens icke-intentionella ljud (ambient sound) som var enskild kompositions auditiva och idémässiga grund. Från 1952 ville han låta omgivningens ljud förbli vad de var, men 1937

⁹⁷ Cage: *Silence*, s. 3-6.

⁹⁸ *ibid.* s. 4.

ville han i stället använda omgivningens ljud för att förändra och forma ett musikaliskt material. Skillnaderna till trots var Cages val att koncentrera sina kompositoriska undersökningar på oljuden ett förstudium i den icke-intentionella tystnadens estetik.

Hans estetiska bekännelse gavs först av allt uttryck i hans slagverksmusik, som trots att den egentligen inte införde nya ljud i musiken, utan bara tänjde gränserna för redan accepterade musikljud ansågs den primärt att vara oljud i hans samtid. Det var först 1942 som Cage kom med ett radikalt kompositoriskt försök för att oljud skulle kunna utgöra musikaliskt material.⁹⁹

På tankeplanet utvidgades den musikaliskt möjliga ljudarsenalen när Cage fick i uppdrag av radiokanalen CBS i New York att skriva ett Hörspel: *The City Wears a Slouch Hat* (1942). Hans förhoppning var att uppresna ljudeffekter till musikens hierarkiska nivå.¹⁰⁰ En ljudtekniker på CBS gav honom klartecken om att allt skulle vara möjligt att producera i studio. Cage gav sig ut i stadens larm och noterade med ord och notskrift de ljud han önskade skulle utgöra kompositionen. Partituret blev en 250 sidor lång beskrivelse. När han presenterade det för ljudteknikern på CBS var dock inte allt möjligt längre. Cages partitur överskred såväl viljan till realisering som de tekniska kunskaperna som krävdes från CBS för att förverkliga projektet. Han skrev därmed en annan musik till Hörspelet, och den ursprungliga versionen av *The City Wears a Slouch Hat* har förblivit orealiserad. Men även om hans försök blev en papperstiger är verket en milstolpe i Cages produktion, då det var första gången han försökte att använda omgivningens ljud, denna gång i form av stadens larm, som musikaliskt material.

Med tankarna om att alla ljud skulle kunna vara möjliga som musikaliskt material, kom också tankarna om att oljudets strukturella tvilling, ljudets negation, tystnaden, kunde vara musikaliskt material i sig. Första gången han själv menar att tanken om ett stilla musikverk slog honom, var det med lekens förtecken. Runt 1940 arbetade han bl.a. på sjukhus med att underhålla besökarnas barn. Han skulle underhålla barnen utan att de fick lov att ge ljud ifrån sig. Ljud kunde nämligen störa patienterna: "So I thought up games involving movement around the rooms and counting ... dealing with some kind of rhythm in space."¹⁰¹

⁹⁹ När Cage tar upp oljudet i sitt skapande är det inte en historisk nyvinning i sig. Kanske det mest profilerade användandet av oljud var futuristen Luigi Russolos som på början av 1910-talet uppfann *intonarumori*, eller "tonbullrare" som Torsten Ekbom kallar instrumenten. (Torsten Ekbom: *Experimentfältet. Visionärer, nyskapare och sökare från tre sekel*. Utgivningsort är inte uppgiven – tryckt i Uddevalla: Albert Bonniers förlag 2000, s. 28-34.)

¹⁰⁰ Revill: *The Roaring Silence*, s. 77. Se också Tomkins: *The Bride and the Bachelors*, s. 93f.

¹⁰¹ Cage citerad från Revill: *The Roaring Silence*, s. 73.

Det kom dock att dröja till 1948 innan Cage tänker på att formalisera tystnaden i ett musikverk.¹⁰² Hans tänkta titel på verket han aldrig skrev var *Silent Prayer*. Detta verk var emellertid mera tänkt som en ironisk och politisk polemik mot muzak och andra typer av ljudföreningar som man redan på slutet av 1940-talet utsattes för, än som ett förstudium till 4'33''. Verket skulle vara i tre eller fyra och en halv minut, dvs. lika länge som samtidens standardverk var. Att ett standardverk på så sätt endast skulle bestå av tystnad föregriper Cages radikala respekt för andra individer. Verket skulle kunna spelas när som helst och var som helst utan att störa en människa.

Trots att tanken på ett tyst musikstycke var väckt, skulle det ta ytterligare fyra år innan Cage var mogen att skriva ned sin berömda tystnad. Från 1948 blev tystnaden dock ett konkret projekt som gradvis upptog allt större plats i Cages tankeuniversum.

2.2 Tystnadens uttryck

Cages första tankar om tystanden, med oljudet, leken, respektive politiken som infallsvinklar, kan i historiens ljus betraktas mera som en personlig läggning för att närma sig tystnaden än som direkta ansatser till 4'33''. Det var först i mötet med orientalisk filosofi som intresset för tystnaden gick från fascination till att helt konkret ta form som ett kompositoriskt och estetiskt projekt.¹⁰³ Innan detta såg han på tystnaden som ett ganska traditionellt verkkningsmedel för att framhäva något (ljud). Med ett sådant synsätt står tystnad och ljud i ett antingen-eller förhållande till varandra, och de behandlas som separata entiteter. På en tidsaxel lokaliseras de i en successiv följd där den ena tar över efter den andra.¹⁰⁴ Visserligen tänjde Cage på gränserna mellan de två genom att skriva musik med tystnad som kanske var aktivare än hos någon tidigare kompositör, men han ändrade inte på sin konventionellt dualistiska grundsyn mellan ljud och tystnad.

Det var med föreläsningen ”Defense of Satie” (1948) att hans radikala tankar om tystnaden som kompositoriskt verkkningsmedel började ta form. I den talar Cage om att ljud har fyra karaktäristiker: frekvens (pitch), amplitud (loudness), klang (timbre), och varighet (duration). Vidare säger han att: ”...silence, which is the opposite and, therefore, the necessary partner of sound, *is characterized only by its duration.*”¹⁰⁵ (min kursivering). I och

¹⁰² Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 69.

Se också Visscher: ”There’s no such thing as silence...” (1993), s. 118.

¹⁰³ ibid. s. 131; j.fr. också med kommentaren om Patterson i inledningen.

¹⁰⁴ ibid. s. 120.

¹⁰⁵ Cage citerad efter Visscher: ibid. s. 119.

med att varigheten är den enda karaktäristik som famnar såväl ljud som tystnad, drar Cage slutsatsen att varighet är musikens mest fundamentala karaktäristik, och att varighet därmed är det enda adekvata att basera en kompositorisk struktur på. Cage överger med detta inte dualismen mellan ljud och tystnad, men han erkänner ljudets negation, tystnaden, som ett eget musikaliskt uttryck, ett uttryck som i mindre utsträckning än tidigare kom att underordnas ljudet.

I ”Composition as process”,¹⁰⁶ och ”Forerunners of Modern Music”¹⁰⁷ uppvisar Cage samma syn på komponerande som process som han hade vid tiden som han skrev ”Defense of Satie”. Den kompositoriska verksamheten måste ta hänsyn till fyra entiteter, varav vi här skall se på två av dem.¹⁰⁸ Det mest anmärkningsvärda är, såsom också Visscher påpekar, att den gradvisa processen från hierarki till tystnadens likvärdighet med ljud understryks av att Cage betraktar det musikaliska *materialet* som: ”the sounds *and* silences of a composition” (min kursivering).¹⁰⁹ Visscher menar att tystnaden övergår från att primärt höra hemma i *metodens* domäner, dvs. att tystnaden är ”limmet” mellan ljuden som ändrar erfarenheten av ljud, till att ljudet i stället skall höra hemma i materialet, dvs. att tystnaden blir en självständig kompositorisk byggsten. Cage lät alltså tystnaden tala om sig själv, i stället för att tystnaden skulle tala om ljuden.

Det hierarkiska förhållandet mellan ljud och tystnad blev slutgiltigt upphävt i föreläsningen ”Lecture on Nothing”. På inledningssidan står: ”but what silence requires / / is / that I go on talking / .”¹¹⁰ Cage säger med detta att det inte bara är tystnad som skall kunna poängtera ljud, men också att ljud, i detta fall orden, kan poängtera tystnad. Liksom ljuden kan understrykas av dess omgivande tystnader, kan tystnaden poängteras av dess omgivande ljud. Tystnadens hierarkiska funktion som avsaknad av ljud är därmed upphävd. Men även om hierarkin mellan de två blev upplöst, till förmån för att ljud och tystnad skulle få samma berättigande i en komposition, fortsatte de dock att betraktas som två väsensskilda entiteter.

¹⁰⁶ Cage: *Silence*, 18-56.

¹⁰⁷ *ibid.* s. 62-66.

¹⁰⁸ I *Silence* står följande definition: ”Structure in music is its divisibility into successive parts from phrases to long sections. Form is content, the continuity.” (Cage: *Silence*, s. 62) I de flesta sammanhang skulle inte ett uttalande om att form är innehåll få stå oemotsagt. Men för Cage är innehållet kontinuiteten, vilket går vid sidan av de flesta definitioner av en form/innehåll problematik.

¹⁰⁹ Cage: *Silence*, s. 18.

¹¹⁰ *ibid.* s. 109. Cage arbetade gärna med sina texters grafiska utformning. En viss bestämd form blev en slags standardform för Cage, vilken vi återfinner i bl.a. de centrala föreläsningarna: ”Lecture on Nothing”, ”Lecture on Something” och ”Juilliard Lecture”. I appendix 2 återfinns förstasidan till ”Lecture on Nothing”. På denna sida återfinns även en förklaring till föreläsningens ”rytmiska” struktur på såväl mikro- (rytm) som på makroplanet (form). Av praktiska grunder har jag valt att förenkla layouten i min löpande text, men citat från ovannämnda essäer/föreläsningar kan med fördel läsas efter Cages instruktioner.

En sådan dualistisk syn innebar ett problem i Cages zenbuddistiska världsbild, som strävade efter: ”en højere bekræftelse, hvor der ingen antiteser findes”.¹¹¹

2.3 Cages kopernikanska vändning

Det dualistiska problemet övervanns 1951 när Cage gick in i en fullständigt ljudisolerad kammare på Harvard University. I kammaren hörde Cage två ljud: ett ljus och ett mörkt. En ljudtekniker förklarade att det ljusa var hans nervsystem och det mörka var hans blodomlopp. Tystnaden kan alltså inte höras. Den existerar inte såsom vi känner den, utan består i själva verket av ljud, vilket föranledde Cages ofta citerade uttalande: ”There’s no such thing as silence.”¹¹² Dualismen blev därmed ersatt av en monism. Dualismen hade aldrig funnits och var följaktligen inget problem. Emellertid uppstod en annan dualism. Efter detta definierade Cage skillnaden mellan ljud och tystnad såsom intentionellt respektive icke-intentionellt ljud. Tystnad är omgivningens icke-intentionella ljud (ambient non-intentional sound). En tystnad kan därmed vara såväl bullrig (noisy) som stilla (quiet), utan att det är någon essentiell skillnad mellan dem.¹¹³ Musik med stor bokstav på den andra sidan, är en ideell situation som förmedlar ett intentionellt och semantiskt budskap i en given situation. En sådan dualism kan dock betraktas som monistisk, liksom en nyplatonsk världsbild rör sig på en enda axel där endast ett avlägsnande i olika grader från Det Goda finns, men där inga egentliga motsatser existerar. Cage kom följaktligen inte att förhålla sig till ett ideellt musikbegrepp annat än såsom en ram att spränga för att utvidga lyssnarens horisont. Den icke-intentionella musiken var så att säga ’den Goda musiken’ för Cage. Han kom genom resten av sin verksamhet att förhålla sig till icke-intentionella ljud, om de så var intentionella ljud som avkläddes sin intentionalitet.¹¹⁴

2.4 Ljud som rumslig kategori

Denna nyvunna insikt, om att tystanden inte existerar såsom vi känner den och att tystnaden i stället är att anse som omgivningens icke-intentionella ljud, fick en rad

¹¹¹ Suzuki: *Zen-Buddhisme*, s. 44.

¹¹² Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 70.

¹¹³ Cage i intervju med BBC 1966. Citerad efter Visscher: ””There’s no such thing as silence...”” (1993), s. 128.

¹¹⁴ Exempel på icke-intentionella ljud som avkläds sin intentionalitet är *Apartment House 1776* (se inledningen) och *Europas 3 & 4* (se kap. 2).

konsekvenser för Cages tänkande. I ”Juilliard Lecture” (1952)¹¹⁵ talar Cage om hur ljud föregår i tystnaden: ”Silence surrounds many of the sounds so that they exist in space unimpeded by one another and yet interpenetrating one another...”¹¹⁶ Tystnaden, dvs. musikens bakgrund och förutsättning, existerar till var tid på alla platser. Vid ett musikaliskt framförande sam-agerar (interpenetrate) det intentionella ljudet med tystnaden, vilket ledde Cage till att se ljud som en rumslig kategori. Vägen därifrån till att se Cages musik som en handlingens musik (teater) är inte lång.

Water Music (1952), ett stycke som egentligen ges nytt namn vid varje framförande efter platsen det uppförs på, kallades vid sitt uruppförande för *66 W. 12th*. Stycket erkänner platsen för dess framförande, med de unika ljud som omgivningen på den aktuella platsen ger som en del av verkets struktur. Visscher kallar stycket ett ”pre-4’33’”, ”since the surrounding sounds taking place *hic et nunc* constitute the starting-point of the piece.”¹¹⁷ 4’33’’ är radikalt på denna punkt, då det integrerar omgivningens ljud fullständigt i sin egen struktur. Ur en rent auditiv synvinkel är 4’33’’ intet mer än omgivningens ljud i ett begränsat tidsrum.

2.5 Verkets upplösning

if you look at a blank sheet of paper – Mallarmé’s white page – you can compare it to silence. From the slightest spot or mark, from the slightest hole, from the smallest defect, or from the smallest smudge, you know there is no silence.¹¹⁸

I ett citat som det ovanstående visar Cage till tystnadens ”solfläckar”. Han visar med en enkel bild, liksom Rauschenberg gjorde med sina vita dukar innan Cage skrev 4’33’’, att vi inte kan se eller uppleva det absoluta intet, tystnaden, vitheten etc.¹¹⁹ Men att faktiskt beskriva vad vi i stället ser/upplever i positiva termer är ett näst intill hopplöst företag. Det kan verka som om 4’33’’ är musikens yttersta dekonstruktion, men en sådan beskrivelse reflekterar inte Cages tankevärld. 4’33’’ är hellre den yttersta bekräftelsen på verklighetens

¹¹⁵ Cage: *A Year from Monday*, s. 95-111.

¹¹⁶ Cage citerad efter de Visscher: ”There’s no such thing as silence...” (1993), s. 124.

Detta mycket centrala begrepp hos Cage, ’interpenetration’ finns behandlat i bl.a.: Cage: *For the Birds*, s. 91 och s. 127; Cage: *Silence*, s. 39 och s. 46; Pritchett: *The Music of John Cage*, s. 74f. och s. 192; Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 225.

Lägg märke till att tystnad såväl här som i samtliga skrifter efter 1951, skall förstås som icke-intentionellt ljud. Citatet representerar inte en tillbakagång till en dualism mellan ljud och tystnad.

¹¹⁷ Visscher: ”There’s no such thing as silence...” (1993), s. 125.

¹¹⁸ Cage: *For the Birds*, s. 44f.

¹¹⁹ Cage hyste en varm konstnärlig och personlig vänskap till Robert Rauschenberg. Han erkänner också villigt det faktum att Rauschenbergs vita dukar kom före Cages tystnad: ”To Whom It May Concern; / The white paintings come / first; my silent piece / came later.” Citatet är hämtat från s. 98 i *Silence*, från en artikel som är vigd till just Rauschenberg. (Cage: *Silence*, s. 98-108.)

ständiga rörelser, något som vid första anblick kan vara svårt att se. Cage var hängiven zenbuddist, något som inte bara återspeglas i Cages skrifter men också hans musik generellt och särskilt i 4'33''. Liksom zenbuddismen kan te sig som nihilism för en västerlänning, kan också 4'33'' te sig som en dekonstruktion av allt vi förbinder med musik och situationen musiken framförs och skapas i. Att försök gripa 4'33'' genom ett nihilistiskt eller ett dekonstruktivistiskt synsätt på världen, är därmed att missförstå Cages och zenbuddismens (icke-)intentioner.

Det som gör diskussionen om Cages musik så svår är att han inte tror på logiken, han tror inte på stringenta resonemang, och han tar dessutom avstånd från ett diskursivt tankesätt. Vilka vetenskapliga modeller kan vi då applicera på hans musik? Hur förklarar man verken till en man som säger: "I enjoy everything",¹²⁰ ett uttalande som lika gärna kunde handlat om att han accepterar allt?

2.5.1 Strukturanalys

4'33'' är uppbyggt av en rad slumpmässigt genererade tystnader som i sin tur är adderade till att bilda tre satser. Det existerar flera olika partiturer till verket. Kremen's manuskript¹²¹ ger satserna längderna 30'' 2'23'' samt 1'40'', medan Peters ger längderna 33'', 2'40'' samt 1'20''. Satserna är uppbyggda av adderingar av en rad mindre tystnader. Vilken längd som är korrekt är en fruktlös diskussion. Det är faktiskt möjligt att Cage gjort misstag i sin addering så att stycket faktiskt skulle fått en annan längd.¹²² Längre än detta kommer vi inte med en traditionell strukturanalys. Stycket består av tystnad. Punkt slut.

2.5.2 Kompositör-utövare-lyssnare-situation

I.) Kompositören

Genom att Cage inte gör annat i 4'33'' än att fastslå styckets varighet, ger han en radikal utmaning till den gängse uppfattningen om kompositörens, och i förlängningen till utövarens och lyssnarens roll i framförandet av ett musikverk. Cage upphör att vara kompositör i traditionell bemärkelse. *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1950-51) är

¹²⁰ Cage citerad efter Revill: *The Roaring Silence*, s. 14.

¹²¹ ibid. s. 166.

¹²² Cage skriver: "i built up each movement by means of short silences put together it seems idiotic but that's what i did [...] i just might have made a mistake in addition" Cage: *I-VI*, s. 20f.

en bild i miniatyr på hur Cage gick från expression, till att han som kompositör avlägsnade sig från verket. Tystnaderna fick ta allt större utrymme samtidigt som slumpen ersatte intentionen i komponerandet: "Which may signify that I ceased being a composer. The silences speak for me, they demonstrate quite well that *I* am no longer there."¹²³ Cage avlägsnar sig uttryckligen från verket så att verk och skapare klart måste skiljas på som två separata entiteter: "If, for example, you were to decide to kick me and my work, you would have, wouldn't you, two actions to perform and not just one?"¹²⁴

När Cage skriver om kompositörens roll efter 1952, handlar det vanligen om följande ting:

1. Om att kompositören skall underlätta för lyssnarna att höra omgivningens ljud såsom musik. Denna syn kan följas helt från 1937 i manifestet "Credo" där allt kunde vara föremål för musik.

2. Om vad kompositören inte skall arbeta med. Cage vill exempelvis frigöra sig från minne och smak.¹²⁵

3. Om att kompositören intar en annan roll, såsom utövarens eller lyssnarens, eller att kompositörens musik är att betrakta som något annat, exempelvis teater.

Cages respekt för andra individer var generös för att inte säga radikal. Om Cage själv hade uttryckt sådana imperativ som jag ovan uttrycker på hans vägnar, skulle det endast gälla honom själv. Det var mycket viktigt för Cage att aldrig tvinga på andra varken hans musik eller estetik. Cage var så konsekvent i sin estetik att även hans lyssnande genomsyrades av vad som gällde för kompositörens verksamhet. Cage lyssnade inte efter andra kompositörers intentioner, men han försökte att lyssna med ett sinne frigjort från minne och smak.

Hur radikalt Cage ändrade Kompositörens förhållande till Verket kan följande resonemang demonstrera. 4'33'' har en ram – form är ett alltför starkt ord – och denna ram är verkets varighet. Vad ramen kommer att fyllas med vid ett framförande kan dock inte ens Cage själv veta, vilket det finns en underbart humoristisk liten anekdot om. Den gäller visserligen ett helt annat verk, men den handlar om konsekvenserna av att uppge kontrollen som kompositör, vilket gör den belysande även för 4'33''. Anekdoten förtäljer att Cage fascinerades av musiken som spelades på grammofoon i ett tillstötande rum, varpå han frågade sin värd vilken musik som spelades. Värdens kunde inte tro sina öron. Det var ju *Cartridge Music*, ett av Cages egna stycken. Ramen kan alltså rymma så olika innehåll att Cage inte ens

¹²³ Cage: *For the Birds*, s. 104.

¹²⁴ ibid. s. 25.

¹²⁵ J.fr. Meyer: "Without thought and memory, there could be no musical experience." (*Emotion and Meaning in Music*, s. 87)

kände igen sitt eget verk (men nu var det ju också så att han inte betraktade sina verk som sina egna).¹²⁶ Detta gäller i högsta grad 4'33'' där det skulle vara absurt att ur exempelvis olika inspelningar urskilja vilken tystnad som var Cages. Kompositör och verk var separerade.

I tillfället *Cartridge Music*, eller för den delen i tillfället 4'33'', har inte Cage komponerat. Man kan inte benämna honom såsom ett skapargeni som frambragt ett meningsfullt och originellt verk. Cage har snarare tillrättatlag för att en process, framförandet av 4'33'', skall kunna äga rum: "I want not to control sound events but simply at most to write instructions."¹²⁷ Cages förhållande till verket blir som en kameratillverkares förhållande till bilderna som tas med kameran.¹²⁸ Då kompositörens kanske viktigaste funktion är att tillrättalägga för lyssnarnas lyssnande, måste kompositören själv vara en god lyssnare. Cage säger också att kompositörens funktion är lyssnarens.¹²⁹

II.) Utövaren

Cage menade dessutom att utövarens funktion är den som traditionellt tilläggs kompositören.¹³⁰ En sådan kommentar är framför allt avsedd för hans "indeterminate" stycken, dvs. stycken som inte är slutgiltigt givna i sin notering.¹³¹ Utövaren gör materialvalet genom att exempelvis välja i vilken klav en ton skall läsas eller vilken varighet den skall ha. När det gäller grafiska partiturer, är det naturligtvis också upp till utövaren att tolka ett grafiskt partitur. I sådana verk handlar det inte om att tolka kompositörens expressiva vilja, men det handlar om att ta självständiga val i den processen som kompositören har tillrättatlag. Ett bestämt val kan heller inte karaktäriseras som ett bättre eller ett sämre val än ett annat. En rad av utövarens val kommer dock att vara subjektiva, så länge valen inte skall tas med exempelvis tärningskast. Trots detta är det utövarens ansvar att inte ställa sig i centrum av musiken, men att låta musiken vara det den är. Cage antar att utövaren tar sitt ansvar, och menar därmed inte att utövaren tillägger musiken subjektiva kvaliteter (expressivitet). Om det i alla fall skulle ske, väljer Cage att skjuta ansvaret vidare till lyssnaren. Det är upp till henne att lyssna till ljuden i sig, inte till vad utövaren försöker påtvinga sina lyssnare.

¹²⁶ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 229.

¹²⁷ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 240.

¹²⁸ Cage: *Silence*, s. 11.

¹²⁹ Cage: *For the Birds*, s. 127.

¹³⁰ loc.cit.

¹³¹ Man kan skilja på "chance"-verk, som är verk som har genererats med slumpoperationer, men som har en stabil notbild som låter sig reproduceras tämligen likt mellan framförandena, och "indeterminate"-verk som kan ha genererats med slumpoperationer, men som framför allt kännetecknas av att utövaren (ibland agerar publiken utövare) "färdigställer" verket vars notbild alltså är instabil och varierar mellan olika framföranden.

Det kan verka som om 4'33'' representerar ett undantag från att utövaren får kompositörens roll. Utövaren skall ju inte alls ta några val men endast med sin blotta närvaro markera ett tidsrum. Ett sådant förfarande är dock den yttersta konsekvensen av utövarens avpersonaliserade hållning till musiken. Utövarens val skall ju i största möjliga utsträckning vara icke-expressiva och icke-personliga. Utövarens och kompositörens hållningar till sina roller i 4'33'' är därmed identiska på två plan. Dels lägger pianisten till rätta för verkets tidsrum i vilket verkets ljudhändelser äger rum, här är utövarens roll den traditionelle kompositörens roll, men utövaren skall också inta ett förhållningssätt till musiken, där utövaren har avlägsnat sig från minne och smak.

III.) Lyssnaren

I 4'33'' axlar publiken såväl kompositörens som utövarens roll och funktion. Liksom det är upp till utövaren att bära kompositörens ansvar i ett indeterminat stycke genom att välja exempelvis toner eller varigheter, och liksom det är upp till kompositören/slumpen i determinata stycken att välja verkningsmedlen, är det upp till åhörarna att forma musikens material, alltså tystnaden, i 4'33''. Detta sker på en rad olika sätt:

Verkets ljudbild produceras av åhörarnas ljudliga yttringar. Det kan ske genom exempelvis tisslande och tasslande, eller genom att publiken utför fysiska handlingar såsom att resa sig ur stolen. Formningen kan ske icke-intentionellt om publiken inte förstår vad som sker och inte heller tar några medvetna val, eller formningen kan ske intentionellt om publiken har kunskap om verkets struktur och ändå väljer att frammana ljud, trots att en konsertsituation vanligtvis inte tillåter det. Om delar av publiken aktivt väljer att agera i verket på bakgrund av sin kunskap om det samma, kan deras handlande ändå alltså karaktäriseras som icke-intentionellt. Dock är handlandet inte icke-intentionellt från just den delen av publikens sida vilken utför handlingarna, men från Cages/kompositörens sida är handlingarna icke-intentionella. Förväntningarna på rollen Kompositör är ju att Kompositören är Verkets skapare och att hans intentioner är immanenta i verket. Men då han blott tillrättatlagt en situation i vilken han omöjligt kunde förutsätta sin publiks handlande, är det också svårt att tala om att han lagt intentioner i sitt verk, vilket innebär att publikens intentionella frammanande av ljud kan betraktas som stammande från kompositörens icke-intentionella tillrättaläggande av konsertsituationen. Det ovanstående resonemanget gäller naturligtvis oavsett publikens intentionella eller icke-intentionella ljud är ljud eller tystnad.

Publiken kan också forma sin stillhet på det mentala planet. Då varken utövare eller kompositör har ett budskap eller ett meddelande i 4'33'', har lyssnaren full frihet att efter eget

gottbefinnande sortera sina intryck. Friheten är dock en frihet under begränsningar, vilket innebär att ett lyssnande efter Cages (icke-)intentioner skall föregå bortom minne och smak. Cage har också sagt att det vanligaste sättet att missförstå 4'33'' är att förstå det med något som grund i stället för med intet som grund. Att något kan vara minne och smak förstår vi lätt, men vad intet är på den andra sidan, är väsentligt svårare att förstå. Avhandlingen kommer successivt att arbeta mot att närma sig detta intet.

IV.) Musik – en situation i rummet

Publikens utformning av 4'33'' är slutligen förknippat med rummet verket framförs i, samt de konventioner som ligger i publikens underförstådda uppförandekodex i såväl konsertsal som konsertsituationen, vilket naturligtvis involverar såväl utövaren som kompositören. Enligt en sådan kodex skall rollerna interagera, men Cage ser hellre att de olika rollinnehavarna träder ut ur sina roller för att såsom självständiga individer sam-agera (interpenetrate). Ordet sam-agera hör hemma i Cages zenbuddistiska värld, som då hänvisar till hur alla ting är förbundna med varandra utan att de mister sin egenart (för mer om sam-agerande, se kap 7.7). I Cages tankevärld sam-agerar de alltså i den situation vi kallar konsert, vilken vi nu skall undersöka närmare.

Liksom de tre rollerna styrs av konventioner som Cage dekonstruerade, blev även begreppet konsert föremål för Cages dekonstruktion. Det har tidigare nämnts att Cage uppfattade Musik som en ideell situation, men också den situation musiken framförs i är en sådan ideell situation. Situationen styrs av alla de konventioner som vidare påverkar våra förväntningar inför konserten. Förväntningarna kan sägas utgöra vår förståelsehorisont eller *sensus communis*. Att kompositionen 4'33'' inte infriar publikens förväntningar till vad en komposition bör innehålla respektive inte innehålla, provocerar i sin tur publiken till att bryta med en rad konventioner. Så länge publiken inte på förhand känner 4'33'', vilket märkligt nog alltså är möjligt, kan ett framförande av verket inledas ungefär i denna ordning:

Småprat, - utövaren går ut på scenen, - bugar, - sätter sig, - publiken tystnar, - förväntningarna på uppförandet blir till förväntningar på vad som skall ske i det ögonblicket lyssnaren befinner sig i, - förväntningarna infrias inte. Detta får i sin tur publiken till att producera mer ljud genom röst och rörelse än vad som vanligtvis anses vara passande i en konsertsituation. Ett sådant beteende skapar en ny situation som är främmande för Konsertsituationen.

Musik är vanligtvis något som föregår på scenen, men publiken utgör i fallet 4'33'' en del av musiken. Publiken producerar som sagt verkets auditiva material som sedan ligger till

grund för publikens utformande av sin egen perception. Denna förklaringsmodell är dock såväl enkelriktad som statisk, vilket inte överensstämmer med Cages (icke-)intentioner. 4'33'', och Cages senare musik generellt, skall hellre bokstavligt talat tänkas tredimensionellt. Musik var en rumslig kategori för Cage: "...we are all *in* the sounds, surrounded by them."¹³²

Publikens intentionella (att kompositören kalkylerar med publikens intentionella ljud är ett sätt för komponisten att frigöra sig från sina egna intentioner, vilket alltså gör de ljud som från publikens sida är intentionella till ljud som från kompositörens sida är icke-intentionella) och icke-intentionella ljud omformar fullständigt rummets hierarkiska riktningar. Att publikens interaktion med rummet gör musiken till en rumslig kategori, understryks ytterligare av Cage när han i senare verk önskar att publiken skall kunna röra sig fritt i kompositionen. Redan innan den legendariska happeningen på Black Mountain College 1952 uttalade Cage att hans musik var att betrakta som teater.¹³³

Men publikens agerande i kompositionen fungerar inte bara för att konstituera kompositionen. Agerandet är också ett sätt för publiken att forma sin situation i verket och därmed också sin reception av det. Dels kan publiken tillåta sig att utforska vilka auditiva intryck olika positioner kan ge – om du sitter vid sidan av någon som skriker skällsord till pianisten i 4'33'' eller om du sitter på behörigt avstånd från den samme, ger olika auditiva resultat, och förmodligen olika emotionella reaktioner på verket – men publiken kan också försätta sig själva i en mera processliknande situation. Att lyssna på kompositionen i lotusställning eller joggande ändrar lyssnarens förutsättningar till att recipiera verket.

Cages tänkande runt musiken som rumslig kategori förde till att han sedermera föreslog att 4'33'' skulle kunna uttalas "four feet, thirty-three inches".¹³⁴

2.5.3 Process

Musiken skulle alltså vara något i ständig förändring. Genom sin avhierarkisering av rummet samt genom Cages rockeringar av kompositörens, utövarens och publikens roller och funktioner, ville Cage undvika att musiken skulle bli "some sort of *spatial object*, and thus, likewise, a *finite temporal object* with a beginning, a middle, and an end."¹³⁵ Tid och rum är alltså två sidor av samma mynt, och när det gällde båda dessa entiteter ville Cage till varje

¹³² loc.cit.

¹³³ ibid. s. 165.

¹³⁴ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 70.

¹³⁵ Cage: *For the Birds*, s. 51.

pris undvika att verket skulle stå fram som ett objekt placerat i rummet, till förmån för att musiken skulle tillåtas vara en process som utvecklar sig i tid och rum. Enligt Cage var inte konst något som skapats av en person, men en process som sätts i rörelse av en grupp människor.¹³⁶ Kompositören skall lägga till rätta för att sådana processer skall kunna äga rum. Detta antyder ett radikalt verkbegrepp där musiken inte längre arbetar med repetitioner av något slag, varken tematiska eller strukturella. Musik är i stället handlingarna i processen som uppstår i korsningen mellan att komponera, framföra och lyssna.

Utan repetitioner av något slag och med musik som har en slumpmässigt konstruerad ljudbild, äger musiken ingen logik a priori.¹³⁷ All eventuell logik skapas istället hos lyssnaren om lyssnaren betraktar verket som ett objekt i stället för en process.¹³⁸ Både indeterminate-verk, som konstituerar sin ljudbild med slumpens hjälp allt eftersom verket fortskrider, och chance-verk med fast ljudbild, har gemensamt att logiken inte kan vara immanent då båda verktyperna är stokastiskt genererade. Men man kan vidare diskutera om inte vårt intellekt har en benägenhet till att generalisera och systematisera i kategorier. I så fall är det alltså en benägenhet hos själva vårt lyssnande att göra musiken till objekt. Om man betraktar de olika ljudhändelserna som förhållanden till andra ljudhändelser, inleder vi ett intellektualiserande av musiken. Genom detta fasthåller vi ljudhändelserna och genom jämförelsen gör vi dem permanenta, vilket leder till att de kan betraktas som objekt. Musiken blir därmed dialektisk, vilket enligt Cage är att ta miste på konstens funktion: "The function of art at the present time is to preserve us from all the logical minimizations that we are at each instant tempted to apply to the flux of events. To draw us nearer to the process which is the world we live in."¹³⁹ Konsten är alltså en process som i sin struktur är direkt analog till naturens, vilket leder oss över till Cages syn på konst, liv och natur.

2.6 Konst, liv och natur

What is happening in this century, whether you accept it or not, is that more and more there is no gap between art and life.¹⁴⁰

¹³⁶ Kostelanetz: *John Cage (ex)plain(ed)*, s. 8.

¹³⁷ Cage: *For the Birds*, s. 79.

¹³⁸ Så länge man ser verket som ett dekonstruerat objekt, kan ovanstående resonemang läsas som om 4'33'' på ett radikalt sätt inte bara konstitueras, återskapas eller omskapas i och med att det lyssnas till, men att 4'33'' helt enkelt *skapas* i lyssnandet. Vidare implicerar detta att 4'33'' i själva verket är att betrakta som så många olika verk som det finns lyssnare till verket. J.fr. detta med den anarkistiske litteraturteoretikern Stanley Fishs tänkande.

¹³⁹ *ibid.* s. 80f.

¹⁴⁰ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 225.

Redan före Cage blev zenbuddist hade han bekantat sig med österländskt tänkande genom Huxleys *The Perennial Philosophy*. Boken förde honom vidare till att börja läsa kinesiska filosofer som Chuang Tze, Huang Po, Lao Tze, och den kristne filosofen och mystikern Mäster Eckhart. Dessutom började han intressera sig för indisk filosofi genom Ananda K. Coomaraswamys *Dance of Shiva* och *The Transformation of Nature in Art*. Från den sista hämtade han en formulering som han inte kom att överge efter att han blev zenbuddist, nämligen att konsten skall: "imitate Nature in her manner of operation."¹⁴¹ Musiken skall bygga på samma principer som naturen, inte försöka avbilda naturen såsom den framträder.

Naturen är meningslös. Det finns ingen immanent mening i henne. Det går inte att säga vilken mening ett av naturens objekt har, exempelvis en sten. Den *är*. Vi kan tillägga den mening, såsom exempelvis mordvapen eller som det som orsakade ringarna på vattnet, men stenen kan aldrig i sig själv ha en mening. Det samma gäller musiken. En ton kan inte ha någon annan mening än vi tillägger den, men vad är meningen med att tillägga ting mening som inte har mening? Cage sa om exempelvis den så kallade frijazzen att den alls inte är fri, men att den i stället är en diskursiv musikform och att den därmed är en musikform som strävar efter semantisk betydelse. Trots sin påstådda frihet bygger frijazzen på en musikalisk dialog mellan de improviserande. Dialogen förutsätter att enskilda ljudhändelser tilläggs semantisk mening såsom ljudtermer, vilka utgör orden i de enskilda improvisationernas språk (om ljudtermer, se: fotnot 170). Cage var hellre av uppfattningen att om han hade något att meddela så använde han orden – och därom han icke kunde tala, därom teg han (Cage läste i en period Wittgenstein). Cage, med sin zenbuddistiska livsåskådning, ville å andra sidan få oss att se tingen för vad de är. En sten är en sten, inte ett mordvapen. Det samma gäller musiken, där en ton är en ton och intet mer. Cage ville fly undan den intentionalitet vi investerar i tingen samt de tingens egenskaper som aldrig kan vara mer än konventionellt bestämda.

2.6.1 ... en tom struktur ...

Cage kunde säga om stenen, eller om naturen generellt, att de är tomma strukturer. Tom i denna betydelse är hämtad från kinesiskan, och innebär att strukturen inte på förhand är

¹⁴¹ Cage: *A Year from Monday*, s. 31; se också Visscher: "There's no such thing as silence..." (1993), s. 125; och Pritchett: *The Music of John Cage*, s. 37.

semantiskt bestämd.¹⁴² Som exempel på vad en tom struktur är, spekulerar Cage i huruvida ordet rött kan ha fler betydelser än bara färgen. Kan det exempelvis betyda körsbär eller att rodna? Om det har en sådan semantisk bestämmelse är inte ordet tomt. En tom struktur hänvisar inte utöver sig själv: "That is to say they [words] exist by themselves – that when words are seen from a musical point of view, they are all empty."¹⁴³ Ett tydligt exempel på tomma ord är nonsensord såsom "rthtnhu" och "htndSpzca".¹⁴⁴ Båda orden är hämtade från en "essä" med titeln "Empty Words".¹⁴⁵

Cages egen musik strävar också efter att vara tom. I föreläsningen "Lecture on Nothing" fördjupar sig Cage i resonemanget om det tomma. Han använder inte ordet tom i föreläsningen utan skriver i stället *intet*, men såsom tidigare påpekat är dessa två ord att betrakta som synonymer.

2.6.2 ... och något

En tom struktur motsvaras av *intet* i zenbuddistisk bemärkelse. I "Lecture on Nothing" använder Cage ett glas som bild på vad en tom struktur är. Ett tomt glas kan fyllas med vad som helst, utan att det för den delen ändrar *intets* egenskaper. *Intet* kan (OBS. positivt) fyllas med oändligt många olika något, exempelvis vatten, mjölk, en skalbagge eller ren luft. Det ges alltid något som är i *intet*: "There is no place without activity."¹⁴⁶ Att tro att det finns en stilla plats är en konstruktion i sinnet som inte grundar sig på naturens beskaffenhet.

Att lyssna på musik är enligt Cage att, med *intet* som utgångspunkt, "being submerged in silence",¹⁴⁷ och därifrån acceptera det första något som uppträder i *intet* (tystnaden). Sätillvida

¹⁴² Kostelanetz: *John Cage (ex)plain(ed)*, s. 122.

¹⁴³ loc.cit.

¹⁴⁴ Cage: *Empty Words*, s. 54.

¹⁴⁵ I en mycket fruktbar korrespondans med Bente Aamotsbakken skriver hon att i ovanstående avsnitt: "siterer du nonsensord og viser til essayet "Empty Words". Spørsmålet er om det da er tale om 'ord' i vanlig lingvistisk/semantisk tradisjon. Det er snarere en kompositorisk lek med fonemer og grafemer [...]. Det er i det hele tatt problematisk å akseptere tomme strukturer eller tomme ord i et semantisk perspektiv." (citerat från en personlig mail).

Aamotsbakken skriver detta i en form för intellektuell frustration mot Cage, men i själva verket sätter hon fingret på Cages vilja att inte acceptera företablerade betydelsesystem eller paradig. För en idog lingvist, såsom Aamotsbakken är, blir ett sådant förfarande synnerligen provocerande då Cages resonemang faller utanför vilken som helst lingvistisk diskurs. Cage på sin sida ville inte erkänna grunderna för det lingvistiska paradigmet för vilket Aamotsbakken låter sig provoceras.

I min omfattande korrespondens med Aamotsbakken är detta ett av en rad exempel där Aamotsbakken uppvisar svårigheter med att intellektuellt gripa Cages estetik. Det är dock min uppfattning att Cages estetik aldrig kan förstås. På sin höjd kan den anas, antas, antydans eller möjligen spontant erfaras, men aldrig kan den gripas med det stringenta resonerande och rationella tänkande som är grunden för i det närmaste allt västerländskt tänkande.

¹⁴⁶ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 71.

¹⁴⁷ Cage: *A Year from Monday*, s. 98.

vi inte griper fatt i ett av de passerande något utan accepterar de enskilda något med alla dess existensberättiganden, verkar accepten av det enskilda något som en språngbräda in i nästa något vilket leder oss in i en ständigt framåtskridande ström av verklighetens skeenden. Att däremot tänka flera något i ett sammanhang är att begränsa dem mot andra något, vilket är oförenligt med att acceptera vadhelst som sker i den positivt givna möjligheten intet. Detta är en intellektuell aktivitet som avbryter verklighetens ström av händelser.

Intet är otänkbart utan något. I musiken förklarar Cage det med att: "no silence exists / that is not / pregnant with / sound."¹⁴⁸ Cage eftersträvade att hans musik skulle imitera naturen "in her manner of operation". Naturen är alltså som en revy där något alterneras i en evig ström. För att inse att musiken/naturen är så beskaffad menar Cage att man måste:

put a stop to / studying music / . / That is to say, one / has to stop all the / thinking that / separates / music from living / . / There is all the / time in the / world for / studying music / , but / for living / there is scarcely / any time at all / . For / living takes / place each / instant and / that instant / is always / changing.¹⁴⁹

Cage påpekar gärna skillnaden mellan att förstå, alltså att tänka och därmed göra ting till objekt genom att bearbeta dem i förnuftet, och att erfara, alltså att möta ting såsom de är av sin egen natur. Tingen i naturen, exempelvis stenar, är meningslösa (purposeless). På samma sätt får livet bara den mening vi tillskriver händelseströmmen. Cages poäng är att få oss att se ting som de är, inte att hjälpa oss till att skapa intellektuell mening. Mening skapas genom att ett ting inte ses såsom det är, men genom att det sätts i sammanhang med ett annat något. Men då intet ständigt fylls med något vill Cage själv hellre acceptera detta något som intellektuellt sett meningslöst. Den meningslösa strukturen uttrycker livet självt, "which centers / out from them [något, händelserna] / , in / every direction."¹⁵⁰ För Cage står allting i centrum, men bara i form av det något som är i nuet, inte i form av allt som kan vara i alla tider och i förhållande till något. Utifrån att se vart något som mål i sig kan det verka fritt (unimpeded) enligt vad det är, samtidigt som det står i förhållande till allt annat. Det är sam-agerande (interpenetrating) i den värld där: "Det Ene omfatter Alt, og Alt forenes i det Ene. Det Ene er Alt, og Alt er det Ene. Det Ene gennemsyrer Alt, og Alt er i det Ene."¹⁵¹

Om vi ser att vi intet har, "for we pos-sess nothing",¹⁵² kan vi heller inte mista någonting. Liksom livet inte kan fixeras i att vara något, det ändrar alltid innehåll, kan heller inte intet vara bestämt då något nytt eller något annat alltid ges i den tomma strukturen intet. Med något

¹⁴⁸ loc.cit.

¹⁴⁹ ibid. s. 97f.

¹⁵⁰ ibid. s. 100.

¹⁵¹ Suzuki: *Zen-Buddhisme*, s. 78, Om Avatamsaka (Kegon)-filosofin.

¹⁵² Cage: *Silence*, s. 110.

fixerat är inte sinnet som det tomma mjölkglaset. Att inse att vi intet kan äga är av yppersta vikt, då det bara är genom intet som alla möjligheter är öppna. Dessutom behöver vi inte frukta att gå miste om något då vi intet har. Ur denna synvinkel kan 4'33'' förstås såsom ett uttryck för möjlighetsbetingelsen för allt, då allt, inklusive 4'33'', har sin grund i intet. Cage säger sig kunna acceptera allt så länge det har intet som grund. Detta innebär också att det är ett missförstånd att endast uppfatta 4'33'' som omgivningens ljud. Lyssnandet utan intet som bas är alltså ett sätt att missförstå 4'33''.¹⁵³

2.7 Örats separation från sinnet – förväntningar

Att tro att man äger något, dvs. att tro att vi besitter ett något, är att begränsa det (vi egentligen inte har) mot ett annat något eller mot allt annat. Det gör tinget till ett objekt. I förhållande till musik talar Cage om objektmusik, med vilket han avser exempelvis Beethoven, hans favoritslagpåse, som skriver musik som bygger på harmonik. Det harmoniska är vidare en musikens intellektuella kausalförklaring, vilket leder till att man lyssnar till Beethoven som en rad förbundna händelser hellre än att ljuden får träda fram såsom vad de är.

Cage visar hur ägande kan begränsa genom en historia om en student som skulle komponera en melodi med tre toner. Hon kände sig begränsad av *sitt* material. Cage menar att begränsningen var en följd av hennes sinne, inte av materialet i sig. Materialet är vad det är, inga tankar i världen kan göra det till något annat. Förväntningarna studenten hade handlade om att hon önskade kunna uttrycka något med sitt material i stället för att låta materialet vara sig självt: "It became something / by not being / nothing".¹⁵⁴ Att det blev till något gjorde det begränsat. Hade det i stället fortsatt vara vid sin egen natur, ville det blivit intet: "it would have been / nothing by being / something /".¹⁵⁵

Att äga något i musiken, eller att tillägga den semantisk mening, är vad Cage menar med att intellektualisera musiken – ett tillnärmningssätt vårt västerländska lyssnande bygger på. Intellektualisering innebär en separering mellan öra (ear) och sinne (mind), där sinnet tillåts att ta herradöme över musiken/ljuden. Konkret innebär det att lyssna efter musikaliska händelsers inbördes förhållanden, snarare än att lyssna på ljuden i sig. Genom att implicera närvaron av toner som inte ljuder, kan en bedräglig kadens lura åhörarna till att tro att en

¹⁵³ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 69.

¹⁵⁴ Cage: *Silence*, s. 115.

¹⁵⁵ loc.cit.

ackordföljd skall avslutas på ett sätt som den i själva verket inte kommer till att avslutas på. Cage frågar sig vad som lurats, och svaret är klart: ”Not the ear / but the mind / .”¹⁵⁶

De begränsade möjligheterna, exempelvis att tonika eller tonikaparallell kan följa efter ett dominantseptimackord, visar att ett lyssnande som baserar sig på konstruerade musikaliska kausalförhållanden snarare än på ljuden i sig fråntar musiken dess tomma struktur. Intellektualisering har alltså med förväntningar att göra, att ting och även ljud skall följa våra förståndskategorier. Att 4’33’’ vid sitt uruppförande framkallade starka reaktioner, och att det fortfarande gör så, kommer av att det fullständigt undviker att svara till några som helst förväntningar. Vilken som helst (intentionell) ton hade varit ett svar på våra förväntningar, men då 4’33’’ endast har tystnaden som material, kan man säga att verket förhåller sig fullständigt oförstående till frågan om förväntningar.

2.8 Vägen tillbaka till ljuden i sig

Som barn menade Cage sig ha en naturlig kärlek till ljuden (monism). Han tänkte icke-dualistiskt och hade ännu inte intellektualiserat ljuden. Tvärtemot kunde han älska alla ljud, särskilt när han hörde ett åt gången.¹⁵⁷ Men med ökande teoretisk kunskap om västerländsk musik intellektualiserades ljuden, vilket innebar att han lärde sig vilken betydelse de olika ljuden skulle ha. Han lärde sig att dominantseptimackordet var ett anspänningsackord och tonikaackordet var ett avspänningsackord. Men när Cage insett att han separerat öra och sinne, och att han därmed förlorat sitt lyssnandes barnatro, ville han finna en väg tillbaka till ljudet i sig. Vägen kom att gå genom oljud (noise), som inte hade någon tillagd funktion. Självklart kan oljuden ses på som något som är till för att irritera, vilket är att tillägga dem semantisk mening i form av negativa konnotationer, men det torde stå ganska klart att en sådan funktion inte är immanent men just konnotativ. Oljuden blev för Cage till en slags etyd i att inte tillskriva ljud semantisk mening.

Att ljud är meningslösa får inte förväxlas med att musik inte kan vara emotionell, men det väsentliga är att det emotionella uppstår i lyssnaren. Det emotionella finns varken immanent i musikens struktur, eller som ett meddelande från kompositören.

De icke-intentionella oljuden hjälpte Cage att glömma de gamla ljudens (the old sounds) semantiska budskap. Genom detta fann Cage tillbaka till ljuden såsom de är i sig själva, och

¹⁵⁶ ibid. s. 116; och Cage: *A Year from Monday*, s. 109.

¹⁵⁷ Cage: *Silence*, s. 115.

därmed fann han tillbaka till den glädje han kunde känna som barn av de enskilda ljuden när de uppträdde var för sig.¹⁵⁸

Förutom hans intresse för österländsk filosofi, visade Cage till Oskar Fischinger som en av katalysatorerna för Cages intresse för ljud och för ljuden i sig. Fischinger sa: "Everything in the world has its own spirit, and this spirit becomes audible by setting it into vibration."¹⁵⁹ Detta slog in Cage på en: "path of exploration of the world around me which has never stopped".¹⁶⁰

Långt senare, när hans intresse förflyttats från de icke-intentionella ljuden i form av ljud till tystnadens ljud, uttalade Cage att hans intresse hellre låg i att undersöka hur han kunde få ljud att framträda i sig än hur han kunde manipulera ljuden. Han frågade sig vad som händer om inget händer: "Now I want things that happen to not erase the spirit that was already there without anything happening."¹⁶¹ Vad är annars 4'33'' om inte det-som-inte-händer i en begränsad tid?¹⁶²

Kompositörens funktion är inte att rubba naturens struktur genom att lägga sitt eget uttryck i musiken: "Therefore, if the composer has any function at all, it should be, Cage said, teaching people to keep attuned to all the implicit music that their environment offers."¹⁶³ Musiken finns alltså överallt. Mycket riktigt sade sig också Cage lyssna till 4'33'' dagligen i alla de skeenden hans omgivning uppvisade. Konstens funktion var att tydliggöra detta förhållande: "Theater [och musiken var ju teater] takes place all the time, wherever one is. And art simply facilitates persuading one this is the case."¹⁶⁴ En följd av detta uttalande kunde vara att när allmänheten uppnått insikt om att alla skeenden äger rum är teater och att alla

¹⁵⁸ Ibid. s. 114ff; och Cage: *A Year from Monday*, s. 109.

¹⁵⁹ Cage citerad efter Revill: *The Roaring Silence*, s. 52. Revill visar inte tydligt varifrån han har hämtat citatet. Hans mycket oklara referensapparat kan tyda på att det är hämtat från Kostelanetz: *Conversing with Cage* (1988 (jag har förhållit mig till utgåvorna från 1989 (första utgåvan) och 2003 (andra utgåvan))). I mina egna studier har jag primärt förhållit mig till den andra utgåvan, men för att få klarhet i Revills oklara referens tog jag första utgåvan till hjälp. Det finns två hänvisningar till Fischinger i *Conversing with Cage* (1989 och 2003), varav inget citat är identiskt med det Revill anger. I *Conversing with Cage* återfinns dessa citat: "He said that everything in the world has a spirit which is released by its sound, and that set me on fire, so to speak." (s. 8 i 1989 och 2003); "Fischinger told me that everything in the world has a spirit that can be released through its sound." (s. 41 i 1989 och s. 43 i 2003). Nu kan det ju vara så att citatet inte är hämtat från *Conversing with Cage* (flera år), men under alla omständigheter borde Revills källhänvisning vara på plats och dessutom vara otvetydig. Även om Revills eventuella avvikelse inte visar till någon större meningsskillnad från originalet, är misstaget symptomatiskt för Revills mycket bristfälliga ackreditering av sina källor, något som tyvärr inte bara visar sig i detta citat. För ytterligare en version av uttalandet, se Cage: *For the Birds*, s. 73.

¹⁶⁰ Revill: *The Roaring Silence*, s. 52.

¹⁶¹ Cage i intervju med R. Smalley and D. Sylvester, BBC, December 1966. Citerat efter Visscher: "There's no such thing as silence..." (1993), s. 129.

¹⁶² J.fr. med Suzukis resonemang om att göra eller handla, utan att göra eller handla något särskilt och utan en bestämd riktning. Se kap. 7.2.

¹⁶³ Kostelanetz: *John Cage (ex)plain(ed)*, s. 18.

¹⁶⁴ Ibid. s. 18f.

ljudhändelser äger rum är musik, har då konsten en vidare funktion? Cage fördjupar sig inte i den frågeställningen – kanske då den är en utopi. Emellertid demonstrerar han tydligt hur han med hjälp av ett musikaliskt verk, *4'33''*, kan antyda konstens förmåga att hänvisa till naturens struktur såsom ett intet. När det gäller komponerandet av *4'33''* var det dock tillräckligt med en långt utvecklad estetik för att visa till naturens intet-varo, men för att gå vidare i sitt skapande av nya verk kom Cages intentioner om att visa till naturens struktur såsom oberoende av kompositörens egna intentioner att kräva nitid disciplin.

2.9 Spelar disciplinen någon roll?

När det viktigaste med Cages musik enligt honom själv var att alla ljud skulle accepteras såsom musikaliskt material, samt att alla ljud skulle få visa vad de är till skillnad från vad vi tänker om dem; varför ställde då Cage upp rigorösa regler och metoder för sitt komponerande, regler och metoder som var olika för var komposition?

I framförandet av ett ”indeterminate” Cageverk kan slumpens makt vara så genomsyrande i formandet av det auditiva resultatet, att två framföranden av samma verk inte behöver visa nämnvärda auditiva likheter. Bör vi då överhuvudtaget benämna en komposition av Cage som något som är skapat av honom? En annan väsentlig fråga är varför Cage la så stor vikt vid att utövarna skulle utföra sitt jobb enligt hans instruktioner. Varför kunde de inte bara spela vad som helst? Det korta svaret på frågorna är att det endast var genom den stränga processen som Cage kunde åstadkomma något nytt. Att komponera eller improvisera ”fritt” är i själva verket aldrig fritt, men det är i stället en process som är beroende av den skapandes minne och smak. Det är först med de stränga procedurerna som en verkligt fri musik med dittills hörda ljudhändelser kan uppkomma.

2.10 Mästerverken

Cage ville att något skulle bli gjort som tidigare inte gjorts. Han vägrade dock att själv vara den originellt skapande därför att: ”Originality is always an effort, a state of tension.”¹⁶⁵ De så kallade mästerverken, exempelvis Hallelujakören ur Händels *Messias* eller Beethovens *Ödessymfoni*, representerade alltid något anspänt för Cage. Han sa själv att han ville bli rörd

¹⁶⁵ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 240.

av musiken, till skillnad från att bli knuffad som han menade sig bli av mästerverken.¹⁶⁶ Detta är åter en aspekt av Cages musikaliskt estetiska tänkande som handlar om intentionalitet.

Mästerverken har en klar intention från komponisten, en intention som dessutom blivit förstärkt av senare tiders konventionsskapande där mästerverken tjänat som förebilder för senare mästerverk, vilket underbygger verkens mästerverk-het. Mästerverk-musik är en sinnets aktivitet då mästerverk-musiken är en självrefererande verksamhet som föregår i tanken, och att mästerverk-musiken är en tankeverksamhet kan i utvidgad betydelse förstås som att det är den historiska diskursen som lett fram till mästerverkens kanon, vilket alltså är att förstå som ett intellektualiserande av ljuden/verken, en tankeverksamhet som är utan förankring i ljuden i sig. Enligt Cage var mästerverkmusik sådant man kan förstå sig på, och därmed menade han också att sådan musik var mogen för att läggas på hyllan. Då den var förstådd hade den ingen funktion mera. Cage ville i stället söka det okända så till den grad att han försökte att: "... make a music which I don't understand and which will be difficult for other people to understand, too."¹⁶⁷ Detta är kanske den mest centrala aspekten av Cages estetik. I musik som Cage inte förstod sig på fick han en möjlighet till att ändra sitt sinne, snarare än att låta sinnet inordna sig i fastlagda mönster. Den stora utmaningen för Cage som komponist var därmed att lägga till rätta för en process som inte kräver att sinnet inordnas, men som i stället öppnar möjligheter för erkännelse genom processen. På detta sätt skulle det åstadkommas något som inte tidigare åstadkommits, utan att Cage själv skapade själva situationen. Han blott tillrättalade för att processen skulle kunna ta vid på egen hand.

2.11 Minnet

Det mest grundläggande för Cage när det gäller lyssnande, var att lyssna med intet som utgångspunkt. Problemet med detta är att vi har minne. Cage föreslår inte att vi skall avskaffa minnet, vilket skulle göra oss tämligen dumma, men att vi skall sträva efter att kunna koppla bort minneslyssnandet. Genom en rad exempel visar Cage hur beroende vi är av minnet i vårt lyssnande samt hur svårt det är att frigöra sig från det.

I samband med popmusikens regelbundna rytm, erkänner Cage att hans vanligen öppna sinne för en gångs skull var slutet (han tyckte inte om musiken).¹⁶⁸ Det ligger implicit i rytmen att minnas de förra slagen i rytmen, annars uppfattar vi den inte som regelbunden.

¹⁶⁶ ibid. s. 223 och s. 250.

¹⁶⁷ ibid. s. 223.

¹⁶⁸ ibid. s. 240.

Cage ansåg däremot rockmusiken som intressantare, då volymen dominerar så kraftigt att rytmen kommer i bakgrunden. Också den mer improvisationspräglade jazzen fick utstå kraftig kritik. Jag har tidigare nämnt att Cage kallade (fri)jazzen för en diskursiv musik. Detta är för att den opererar med frågor och svar i form av att musikerna responderar på varandras infall, en aktivitet där minnet är väsentligt.¹⁶⁹ Urvalet av möjliga frågor och svar i jazzen är dessutom styrda av smak, vilket alltså innebär att använda sig av den allmänna och konventionella uppfattningen av vilka toner, kombinationer av toner, etc., som är passande i ett jazzframförande, något som klart är beroende av minnet. Detta står fram som en stor paradox i frijazzen, som i sin egen genretitel utges för att vara just fri. Frijazzens improvisation präglas däremot av musikernas minne och kunskap om genren, och musiken kan alltså inte alls sägas vara fri. Strävan efter originalitet i frijazzen är därmed att sträva efter ett luftslott.¹⁷⁰

Så fort det finns ett mönster är alltså minnet en medspelare i lyssnandet. När Cage säger att han vill skapa en musik som är fri från minnet, betyder det att han avser att avlägsna sig från all form av repetition. Detta gör förhållandet till Cages gamla läromästare Schönberg ambivalent. På den ena sidan skrev Schönberg musik som i högsta grad krävde minnets medverkan i det att Schönberg arbetade med bl.a. gradvisa förändringar och kontraster mellan rytmer, texturer, satsens delars ömsesidiga verkningar på varandra etc., vilket får honom att framstå som en traditionalist i förhållande till Cage, något Cage också senare kritiserade honom för; men på den andra sidan kom Schönbergs skoningslösa krav till absolut hängivelse till musiken att få Schönberg till att verka som Cages första läromästare, ja, Schönberg kom närmast att fungera som Cages första guru.

¹⁶⁹ loc.cit.

¹⁷⁰ Jämför också resonemanget om musikens diskursivitet med Leonard B. Meyers klassiker *Emotion and Meaning in Music*. Meyer kallar en klang, en ton eller en samling med toner för ett ljudstimulus (sound stimulus, Meyer: *Emotion and Meaning in Music*, s. 45), vilket är ljudet i dess råa och rena form, utan att någon betydelse är tillagd. Meyer är av uppfattningen att "Composers and performers of all cultures, theorists of diverse schools and styles, aestheticians and critics of many different persuasions are all agreed that music has meaning and that this meaning is somehow communicated to both participants and listeners." (s. 1). (Denna tro på att musiken otvivelaktigt har en mening är vanlig. Benestad konkluderar på samma sätt i *Musikk og tanke*: "Det fremgår med all tydelighet av vår gjennomgang at musikk er et kommunikasjonssystem. Det ser man hos den strengeste autonomiestetiker like meget som hos den outrerte heteronomiestetiker, hos idealisten like meget som hos materialisten." (411f)) Med en sådan syn på musik, såsom att den måste vara meningsfull, kunde därmed inte ljudstimuluset förbli i sin nakna form, men ljudstimuluset kom för Meyer att ta del i en samling etablerade stilkonventioner, alltså det Cage valde att kalla för den musikaliska diskursen. Meyer använder själv samma begrepp: "the musical universes of discourse", (Meyer: *Emotion and Meaning in Music*, s. 60). Ljudstimuluset blir därmed till en ljudterm (sound term, s. 45), vilken utgör basen för hela den musikaliska diskursen. Ljudtermen är som ordet som bildar meningen (frasen), som bildar avsnittet (expositionen i en sonatsatsform), som bildar kapitlet (första satsen), som bildar hela verket (samtliga satser). Meyer poängterar upprepade gånger att förhållandet mellan ljudstimulus och ljudterm är arbiträrt (j.fr. med Barthes i kap. 4.3), men Meyers grundhållning är trots detta att musiken har mening. Cage däremot ser övergången från ljudstimulus till ljudterm som oöverstiglig.

Att jag i följande resonemang väljer att läsa Cages förhållande till Schönberg som om Schönberg var Cages första zenbuddistiska mästare kan verka spekulativt. Oavsett analogins hållbarhet är min poäng att visa hur Cage med sin intellektuella läggning hade en dragning mot disciplinerande, oavsett detta ägde rum i Schönbergs, Suzukis eller zenbuddismens namn. Men dessutom är Schönbergs inflytande på Cages stokastiska verksamhet underskattat i Cageforskningen. Det uppmärksammas emellertid av Dieter Schnebel:

Tonhöhen, Lautstärken, Klangfarben, Dauern – oder was sonst immer – werden durch Würfeln, aus Unebenheiten im Papier oder mit Hilfe von Zufallsspielen aus dem althinesischen Orakelbuch I-ching ermittelt, wodurch eine durchschnittlich gleichmäßige – und gleichrangige Streuung der Werte zustande kommt, demnach ein ähnliches Ergebnis erreicht wird, wie wenn mit Reihen komponiert worden wäre. Also sind Cages Zufallsoperationen eine letzte Konsequenz des Reihendenkens.¹⁷¹

2.12 Schönberg

Frågandet och disciplinen i Schönbergs undervisning förebådar Cages senare hängivenhet till zenbuddismen. Schönbergs till tider despotiska undervisning, där han alltid gick vidare med en fråga mer än hans studenter kunde svara på (om han överhuvudtaget godkände det förra angivna svaret), gav Cage en barlast av självdisciplin. Att Schönberg med sitt frågande ständigt krävde av sina lärjungar att de skulle sträva vidare, där inget svar var slutgiltigt, liknar till formen på en *mondo* över en *koan* – två centrala zenbuddistiska disciplineringsmetoder. En *mondo* är en dialog mellan den zenbuddistiske mästaren och eleven som syftar att ge eleven upplysning, medan en *koan* är ett olösligt problem i stil med: lyssna till den ena av två klappande händer. En episod i Schönbergs undervisning där han på ett kontrapunktiskt problem krävde ett svar, och ett svar till, och så ytterligare ett svar, utan att det fanns någon som helst möjlighet för att Schönberg skulle anse något av svaren för korrekta, kan likna en *mondo*: ”Wenn wir uns streng an die Regeln hielten, beanstandete er das Fehlen von Freiheit; wenn wir uns Freiheiten herausnahmen, sagte er: warum durchbrecht ihr die Regeln?”¹⁷² Mondon har alltså inget egentligt svar, förutom möjligen att det är frågandet som förenar svaren.

¹⁷¹ Dieter Schnebel: ”Disziplinierte Anarchie – Cages seltsame Konsequenzen aus der Lehre bei Schönberg” från *Herausforderung Schönberg. Was die Musik des Jahrhunderts veränderte.* (red. Ulrich Dibelius). München: Carl Hanser Verlag 1974, s. 154f.

Bø-Rygg tar i *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme* upp just Schönbergs inverkan på Cage, samt det faktum att Cage valde Schönberg framför Stravinskij. Bø-Rygg hänvisar också till de samma sidorna i Schnebels bok.

¹⁷² Hämtat från ett personligt brev till Dieter Schnebel: *ibid.* s. 151.

Även om Cage valde Schönberg framför Stravinskij som läromästare, vilket Cage gjorde för att han menade sig kunna vara fullständigt hängiven till allt som just Schönberg sade, något Cage menade var nödvändigt för att han skulle följa en mästare, var emellertid brytningen oundviklig. Det som kanske mest av allt drog Cage till Schönberg var att Schönberg demokratiserade oktavens tolv toner. I längden var dock inte detta nog för Cage. Schönberg ville kontrollera tonerna vilket harmonierar dåligt med de av Cage senare formulerade tankarna om att acceptera vilket som helst passerande något. Dessutom underströk Schönberg tonernas inbördes förhållande till varandra. Harmoni stod därmed centralt för Schönberg, något han menade Cage inte ägde någon som helst känsla för: ”He [Schönberg] then said that I would always come to a wall [harmony] through which I could not pass. I said, ‘In that case I will devote my life to beating my head against that wall.’”¹⁷³

Att disciplinera sitt frågeställande var av yttersta vikt när Cage skulle komponera musik fri från minne och smak, musik som skulle låta lyssnaren erfara fritt från intellektualiserande och estetiskt dömmande.

2.13 Accept

I verket *Theatre Piece* (1960) skall var enskild utövare skriva sina egna framföringsinstruktioner. Vid ett av framförandena frågade några av musikerna om de inte bara kunde göra vad som helst:

Well, if they do just anything, then they do what they remember or what they like, and it becomes evident that that’s the case, and the performance and the piece is not the discovery that it could have been had they made a disciplined use of chance operations.¹⁷⁴

Improvisationen med dess fria spontanitet kunde alltså inte vara nyskapande då den inte är fri från minnets påverkande av musiken. Därför kunde det inte vara upp till utövarna att spela vad de ville, då det inte skulle leda till något egentligt nyskapande. Cage påpekade detta vid en rad tillfällen angående en rad olika stycken. Cage insåg också att han själv inte kunde komma med något nytt som var befriat från minnet, därför att han själv var fångad av västerlandets diskursiva tänkande. En ny tanke från Cage kunde aldrig bli mera än ett kreativt återanvändande av redan tänkta tankar. För att fly rationaliteten vände han sig mot det slumpmässiga.

¹⁷³ Kostelanetz: *John Cage (ex)plain(ed)*, s. 80.

¹⁷⁴ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 235.

Cage lärde känna den kinesiska visdomsboken *I Ching* runt nyåret 1951, då han som tack för gratis undervisning fick ett exemplar av Christian Wolff.¹⁷⁵ *I Ching* skall ge livsvägledning genom orakelsvar, och liksom alla orakelsvar är svaren oundvikliga och ofrånkomliga, annars vore de inte orakelsvar, men på sin höjd att betrakta som gissningar. Man kan säga att *I Ching* visar till det ständigt omväxlande något som befinner sig i intet. Därför tog Cage boken på allvar. Han önskade sig inte antydningar om framtiden för att ändra den, eller att veta om framtiden skulle arta sig väl eller ej för honom och för hans verk. *I Ching* var ett redskap till att framsätta ett något som skulle ske i intet, för att tveklöst acceptera det nödvändiga i en sådan händelse. Om boken skulle ge ett öönskat svar menade Cage att han var i en situation där han kunde ändra sin hållning till svaret, snarare än att försöka ändra på svaret i sig. Boken ändrade hans sätt att komponera:

Instead of representing my control, they [the compositions] represent questions that I've asked and the answers that have been given by means of chance operations. I've merely changed my responsibility from making choices to asking questions. It's not easy to ask questions.¹⁷⁶

Genom att blint acceptera *I Chings* utsagor kunde Cage skapa den tidigare nämnda musiken som han inte förstod sig på. *I Ching* var ett hjälpmedel för att: "arrange my composing means so that I won't have any knowledge of what might happen."¹⁷⁷

Då Cage såg vikten av att tveklöst bejaka utfallet av *I Ching*, kunde han kritisera en kompositör som Stockhausen för att han inte var tillräckligt konsekvent. Stockhausen använder nämligen slumpen (aleatoriken) som ett i en rad av verkningsmedel, vilket enligt Cage inte är att acceptera det nödvändiga för att frambringa oanade strukturer. Stockhausens komponerande är i stället fortsättningen av en akademisk tradition byggd på traditionell gestik, där kompositören kan arbeta med exempelvis kontraster på såväl mikroplan (mellan enskilda toner) som på makroplan (att kontrastera exempelvis ett kaotiskt formavsnitt (aleatoriskt) med ett strikt organiserat (seriellt) formavsnitt). Cage menade därmed att Stockhausen var mer intresserad av resultatet än av processen. Om sin egen musik sa Cage att den inte var viktig i sig själv, men att själva användandet av musiken var viktigt.¹⁷⁸

4'33'' är det ultimata uttrycket för Cages vilja att inte ingripa i musiken med några som helst personliga val grundade på kompositörens erfarenhet och minne. Cages arbete som

¹⁷⁵ Revill: *The Roaring Silence*, s. 129ff.

Cage mindes och hedrade Schönbergs fria undervisning. Allt Cage skulle betala Schönberg var total hängivenhet till musiken.

¹⁷⁶ *ibid.* s. 228.

¹⁷⁷ *ibid.* s. 233.

¹⁷⁸ *ibid.* s. 241; se också resonemanget hos Tomkins: *The Bride and the Bachelors*, s. 73ff.

kompositör blev efter 4'33'' att skapa strukturer för ett användande av slumpen. När så slantsinglingen fick avgöra nästa ton, varighet, antal toner, etc., kunde slumpen finna möjligheter som kompositören med sitt ego och sin subjektivitet inte kunde finna. Cages nya uppgift som kompositör blev inte att skapa detta nya, men att acceptera det som faktiskt uppkom.¹⁷⁹

Cage försökte göra sig medveten om allt fler aspekter av en musikalisk händelse, för att kunna utsätta dem för slumpoperationer. Man kan dock fråga sig om inte Cages medvetandegörande av musikens olika aspekter/parametrar måste innehålla medvetna val, som t.ex. hur många aspekter/parametrar han skall använda sig av. Antalet parametrar kan visserligen avgöras med slumpens hjälp, men själva valet, exempelvis skapandet av en lista med möjliga parametrar, är nödvändigtvis ett subjektivt val. Alla frågor är ställda utifrån en bestämd horisont och frågorna i sig är alltid ett mer eller mindre klart ställningstagande. Men en sådan kritik kan inte uppnå mer än att visa till en ologisk skavank i Cages estetik, den kan inte ändra på att Cage kommit längre än någon annan kompositör gjort i att skriva sig själv ut ur sina musikverk, samt att med slumpens disciplinerande stringens framkalla dittills ohörda och tänkta klanger.

Slumpen kom att bli Cages kompositoriska grundlag, såsom tonaliteten eller dodekafonin kan vara grundlag, men med den avgörande skillnaden att slumpen inte kan utvecklas. Den kan bara användas. Tonalitet och dodekafoni kan användas mer eller mindre lyckat, medan Cages användande av slumpen bara kan frambringa nya händelser att acceptera. Slumpen kan inte framkalla mer eller mindre accepteringsvärdiga händelser.

¹⁷⁹ Självklart kan och bör det argumenteras för att Cage trots allt tillrättalade de stokastiska processer som skulle tillrättalägga den process som lyssnaren förhöll sig till. Cage valde frågorna och detta är ofrånkomligt, vilket är en skönhetsfläck i Cages eget försök att avsäga sig sitt ansvar i kompositionen. Cage kunde på sin höjd låta frågandet efter frågorna utsättas för slumpens val. Men hur många slumpoperationerna än blev, och långt de än avlägsnade sig från honom, var det dock ofrånkomligt att det var Cage själv som var tvungen att ställa de initiala frågorna. Med ett sådant förfarande når Cage aldrig den absoluta ansvarsfränsägelsen, utan han blott förskjuter frågandets ontologiska förankring.

Kapitel 2

Följder av 4'33'' – konsekvenser i andra verk

3.1 Inledning

4'33'' kom alltid att utgöra den idémässiga grunden för Cages senare verk. Det fanns ständigt i hans tankar innan han gav sig i kast med nya projekt. Dels utgjorde 4'33'' det intet, eller helt konkret – tystnaden – som låg till grund för att ljud skulle få framträda. Men i 4'33'' finner vi också Cages estetik koncentrerad, vilket var en estetik som han aldrig kom att överge, om än de senare verken skrevs och klingade aldrig så olikartat. För att visa hur denna grundläggande estetiska hållning kan vara närvarande i Cages senare verk, tänker jag skissera korta analyser av verken *Europas 3 & 4*¹⁸⁰ (1990) och *Freeman Études* (1977-80 / 1989-90).

Tidigare i avhandlingen har jag antytt att Cages projekt eller verksamhet egentligen var positiv snarare än dekonstruktivistisk. Detta kapitel tar dock framför allt upp exempelverken ur ett dekonstruktivistiskt perspektiv. Genom en negativ dialektik hoppas jag kunna antyda att målet med dekonstruktionen var det positiva. Hur det dekonstruktivistiska konkret förhåller sig till Cages positiva projekt kommer dock inte att fördjupas i detta kapitel, men är föremål för resten av avhandlingen. Mycket kort kan det dock inledningsvis sägas att den till synes dekonstruktivistiska handlingen att Cage i båda verken gör sitt yppersta för att avlägsna sig från verken som kompositör, är förutsättningen för det positiva. Genom ett sådant

¹⁸⁰ Min framställning av *Europas 3 & 4* baserar sig på Mia Görans beskrivelser i hennes avhandling *Mening og tilfældighet. En studie av John Cages Europas 3 & 4*. Jag har valt att inte lägga stor vikt vid olikheterna mellan verkets delar, trots att de auditiva resultaten är mycket olika. En generativ förståelse av delarna blir trots allt tämligen lika.

avlägsnande, och endast genom ett sådant avlägsnande, framkallar Cage dittills okända händelser och ljudhändelser. Att han väljer så olika sätt i *Europas 3 & 4* och i *Freeman Études* är för att han inte skall upprepa sig själv. Om han skulle upprepat sig själv hade musiken fallit offer för hans egna minnes- och smaksdomar.

3.2 *Europas 3 & 4*

Vi har sett hur Cage ville frigöra såväl komponist som utövare och lyssnare från deras traditionella och konventionella roller, samt hur detta öppnar för ett radikalt nytt verkbegrepp. Det nya verkbegreppet rubbar i sin tur på konserten/framföringssituationen som institution. I antioperan *Europas 3 & 4* går Cage lös på operagenren med alla dess konventioner. Verket är radikalt öppet. Partituret består nämligen inte av en enda not, men bara av skriftliga instruktioner.

Cage ville, som tidigare nämnt, att musikens strukturer skulle likna naturens. Den mest väsentliga poängen för Cage var att lyfta fram naturens hierarkilöshet, vilket framför allt har två väsentliga betydelser: nämligen att alla ljud kan vara föremål för musik, såsom ett rums omgivande ljud (ambient sound/4'33'') eller en bromsande spårvagn; och att ett något inte kan stå i ett hierarkiskt förhållande till ett annat något, dvs. musikens funktion är inte att kontrastera och berätta med de musikaliska elementens dramaturgi, men musikens funktion är att låta de enskilda ljuden verka efter sin egen natur. Ytterligare en konsekvens naturens hierarkilöshet fick, i bl.a. *Europas 3 & 4*, är Cages motvilja till och därmed också bortväljande av dirigenter.

Kostelanetz förklarar detta med Cages politiska åskådning. Cage stod för en slags anarkism, men med en radikal accept för andra individer. Liksom inget ljud är mer värt än ett annat, skall det heller inte finnas någon dirigent som omskapar de olika deltagarnas handlingar i ett verk till *en* musikalisk vilja. Denna funktion var diktatorisk för Cage, och hindrade ljuden från att vara de enskilda och unika något som till var tid fylls av intet. I stället för att konkret hierarkisera genom att visa under vilka taktfigurer musiken skulle underordnas, menade Cage att om man nödvändigtvis skulle ha dirigent, skulle dirigentens enda legitima uppgift vara att likt en klocka visa till tiden. Dessa tidsrum skulle så inte vara begränsade, men utgöra ramarna för de ljudhändelser som musikverket som slumpstruktur ger till den bestämda tiden. Om dessa tankar är politiska som Kostelanetz säger, eller om de är zenbuddistiska med Zens krav till fullständig accept i förhållande till såväl individer som

händelser, skall vara osagt. Båda dimensionerna, det zenbuddistiska och det politiska, bör emellertid övervägas.

Europeras 3 & 4 inleds av ljusteknikern/ljusoperatören som startar en videofilm med en digital klocka. Klockan räknar ned i tio sekunder till föreställningen börjar, för att sedan gå vidare rakt igenom de 70 minuter som *Europeras 3*¹⁸¹ varar, och genom de 30 minuter som *Europeras 4* varar. När de olika händelserna skall inträda, exempelvis ariorna, är på förhand bestämt genom slumpgenerering. Videoklockans funktion är att ge verkets aktörer en rad möjligheter vid de av klockan angivna tidpunkterna.

De två delarna av *Europeras 3 & 4* skall ses som en helhet. Helhet innebär inte att verken var en narrativt avslutad helhet, men att verket inte skall delas på, liksom det är självklart att samtliga tre satser i 4'33'' framförs i ett. Del fyra är mindre kaotisk och kan framstå närmast som lyrisk i sitt uttryck, då det samlade antalet händelser är långt färre än i del tre. Många har fattat tycke för del fyra framför del tre, och man kan spekulera i om Cage ville åstadkomma en kontrastverkan mellan de två delarna. Det är dock mera fruktbart, och dessutom mera i enlighet med Cages (icke-)intentioner att se de båda delarna som *en* given situation, om än situationen hade en planerad paus mellan delarna. (Är pausen en icke-intentionell tystnad som skall betraktas som del i verket, eller är mellanrummet mellan *Europeras 3 & 4* bara en vanlig paus där publiken skall få dricka vin och vila öronen?). Om vi betraktar de två delarna som en helhet i betydelsen odelbar, ändras fokus från kontrast till accept. Efter en förfrågan om att få tillåtelse att framföra en del av *Europeras 3 & 4*, som bemöttes med avslag, skrev Mikhashoff: "I personally prefer one [part] to the other – but then, this is probably one reason that he insisted on them being done as a unit. **You can't just do what you like.**"¹⁸²

Det fanns alltså inget hierarkiskt förhållande mellan de två delarna, trots deras klara olikheter. Verkets hierarkilöshet understryks ytterligare av att det är indelat i sju parametrar som var för sig är slumpgenererade utan tanke på att någon parameter skall understöda en annan i en narrativ helhet. Parametrarna är som följer:

Arior: Dessa väljs av sångarna själva vid bestämda tidpunkter i verkets tidsförlopp. Dessa tidpunkter är på förhand slumpgenererade och bestämda. Den självvalda arian sjungs så utan ackompanjemang.

Pianon: Att ariorna är helt utan ackompanjemang är en sanning med modifikation. Två pianister har 70 utdrag vardera på upp till 16 takter från Liszts operatranskriptioner. Utdragen

¹⁸¹ Även när endast en del av verket omtalas bör det göras med titelns pluralform, då titeln, *Europeras*, anspelar dels på 'Europe', men också på 'your operas'.

¹⁸² Yvar Mikhashoff citerad efter Göran: *Mening og tilfeldighet*, s. 48.

är emellertid utvalda med separata slumpmetoder, utan tanke på dramaturgisk enhet, och än mindre är urvalet utfört med tanke på samklang med sångarna. Ordet ackompanjera blir därmed missvisande då etymologin förråder ordets hierarkiska nödvändighet. Att ackompanjera betyder som bekant att ledsaga.

Utdragen skall delvis spelas med 'skuggspel', dvs. att pianisterna spelar med så liten kraft att endast ett fåtal toner klingar. Pianisterna uppger därmed en del av sin kontroll, vilket gör ljudbilden än mindre förutsägbar. Vidare kan spelstilen ses som en dekonstruktion av Pianisten och Pianospelet som institutioner.

Grammofoninspelningar av operamusik: Ljudbilden kompliceras ytterligare av sex grammofonoperatörer som kontrollerar var sin grammofon med tillgång till vardera femtio skivor. I *Europas 3* används endast 78-varvare, medan det i *Europas 4* endast används en trattgrammofon. Vilka skivor som skall spelas är inte av Cage på förhand bestämt, men bestäms efter vad som finns tillgängligt där verket skall framföras. De enda begränsningarna är att musiken skall vara operaarior, samt föråldrade i förhållande till upphovsrätten. Resultatet kan bli sällsamt fragmenterade duetter mellan historia (grammofon) och nutid (sångare).

Truckera: Det sista som skapar den (icke-)intentionella ljudbilden är ljudbandet *Truckera* som består av 101 operainspelningar som är lagda på varandra i en tät ljudkollage, vilken framförs med *surround*-effekt – såsom när en lastbil (truck) kör förbi. Kollagematerialets täthet omöjliggör identifikationen av de enskilda operorna, ja, faktiskt är det inte ens möjligt att höra att ljuden härstammar från operamusik.

Ljussättning: Verkets hierarkilöshet understryks ytterligare av att ljuset, en av föreställningens underförstådda förutsättningar i en mörk konsertlokal, tillåts att fungera som ett självständigt element, utan någon tanke på att den sceniska ljussättningen skall underordnas de sceniska händelserna. I *Europas 4* skall dessutom endast väggar och tak upplysas. Cage har genererat ca 3400 ljushändelser för *Europas 3* och ca 400 för *Europas 4*.

Sceniska handlingar: De sceniska handlingarna, varav alltså endast ett fåtal råkar bli slumpmässigt upplysta, är inskränkta till att sitta, stå, gå och sjunga. Dessa är på intet sätt synkroniserade med någon annan del av verkets klingande eller visuella material.

Scenisk interiör: De sceniska handlingarna utförs på ett tejpatt och numrerat koordinatsystem bestående av 64 rutor. Vidare består interiören av bord, stolar och lampor för utövarna med sina instrument. Fyra äldre stolar står dessutom utanför rutmönstret. Även

scenografin ändras med slumpens hjälp för att etablera ett nytt sceniskt rum inför varje föreställning.

Verket visar Cages vilja till att demonstrera hur alla ljud kan vara föremål för musik. Samtidigt omformulerar han musikbegreppet, vilket blir tydligt i det att han använder känt material, alltså sådant som bortom allt tvivel är erkänt som musik. Det kända materialet sätter han i en kontext där det berövas sin tilltänkta uttryckskraft, i det att musiken sätts i ett okänt dramaturgiskt förlopp. Utifrån traditionella verkbegrepp kan Cages identitet som Komponist därmed betvivlas, men hans poäng var inte att skriva Musik, men att låta ljudhändelserna säga något om musikens struktur såsom musiken imiterar naturen. Genom dessa grepp åskådliggör alltså Cage sin hierarkilösa världsåskådning. *Europervas 3 & 4* kan kritiseras för att inte vara konsekvent nog i förhållande till resonemanget om tonalitet runt *Apartment House 1776*, som nämndes i inledningen. Där var det en poäng att Cage skulle tillintetgöra alla hörbara antydningar till tonalitet. I *Europervas 3 & 4* kan man utan tvivel höra musikens tonalitet, men föremålet för Cages dekonstruktion i *Europervas 3 & 4* var inte Tonaliteten men Operan. Utifrån dessa kriterier visar Cage till en rad av de olika hierarkiska kategorier som vi använder för att inordna såväl apparaturen runt operan, vilket inkluderar musiken, som vårt sätt att percipiera opera och musik överhuvudtaget. Genom insikten får vi så möjlighet att frigöra oss från konventionerna. Att Cage ville att musikens struktur skulle imitera naturens struktur var inte bara ett teoretiskt fundament som han använde för att komponera, men han försökte verkligen att använda strukturer som gjorde hans projekt synligt utan förkunskaper eller analyser av hans musik.

3.3 Freeman Études

De trettio två vansinnigt svåra tvåsidorsetydena *Freeman Études*, skrivna för violinisten Paul Zukofsky, betraktades av Cage som en motpol till *4'33''*. Samtidigt menade Cage att styckena hade väsentliga likheter: "the common denominator between those two pieces is central to my work: namely, to find ways of writing music where the sounds are free of my intentions."¹⁸³ Ordet intentioner förtjänar att åter betraktas närmare.

En uppenbar aspekt av verket är att det är synnerligen svårspelat. Varför de tekniska kraven till utövaren är så omfattande har en rad förklaringar.

¹⁸³ ibid. s. 231

These [the etudes] are intentionally as difficult as I can make them, because I think we're now surrounded by very serious problems in the society, and we tend to think that the situation is hopeless and that it's just impossible to do something that will make everything turn out properly. So I think that this music, which is almost impossible, gives an instance of the practicality of the impossible.¹⁸⁴

Åter ser vi hur ett verks struktur är analogt till naturens, i detta fall samhällets struktur. Men kanske svårigheternas Varför och Cages intentioner är av mera filosofisk art.

Cage skrev *Freeman Études* med hjälp av stjärnkartor på vilka han lade transparenta ark. Efter att ha tillfrågat *I Ching* om hur hans på förhand bestämda system skulle se ut, prickade han in utvalda stjärnor/stjärnbilder och förband dem med andra stjärnor/stjärnbilder. Dessa skisser utgjorde Cages råmaterial. Utifrån det kunde de enskilda stjärnorna överföras till notark. Dessa kunde i sin tur inte betyda en enskild ton, men "it might be an aggregate, it might be two notes or it might be three or it might be legato or not and so forth."¹⁸⁵ När det handlade om dubbel och trippelgrepp var Cage i dialog med Zukofsky om vilka grepp som var möjliga. Cage lät så slumpen avgöra ackordens temporala inträde, utan tanke på hur ett sådant grepp fungerade rent speltekniskt i sin kontext. Verket komplicerades ytterligare av att Cage även lät fingersättningar avgöras av slumpen. Vidare utsattes en rad parametrar för slumpen, vilket gjorde stycket i det närmaste ospelbart: "Staccato and legato, up- and downbows, bowing locations and styles, tremolos, vibratos, a wide variety of martellato attacks, and so forth were all determined individually for every single note in the piece",¹⁸⁶ skriver James Pritchett, som själv assisterade Cage i arbetet med de sista fjorton etydena.¹⁸⁷

Resultatet blev en komposition som är utskriven i minsta detalj, men som utifrån våra förväntningar om ett verks immanenta logik, ter sig tämligen irrationellt. Verket är så pass oidiomatiskt skrivet att ett tänkande ego knappast kunde åstadkomma något liknande. Att Cage ville skriva sin egen subjektivitet och därmed uttrycksvilja ut ur verket står klart. Men Cage ser själv att det är en motsättning i att ha en intention om att inte ha en intention (för övrigt är zenbuddismen full av sådana motsättningar):

I frequently say that I don't have any purposes, and that I'm dealing with sounds, but that's obviously not the case. On the other hand it is. That is to say, I believe that by eliminating purpose, what I call *awareness* increases. Therefore my purpose is to remove purpose.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Pritchett: *The Music of John Cage*, s. 198.

¹⁸⁵ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 98.

¹⁸⁶ Pritchett: *The Music of John Cage*, s. 198f.

¹⁸⁷ *ibid.* s. 214.

¹⁸⁸ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 231.

I *Silence* karaktäriserar Cage denna verksamhet som ”a purposeful purposelessness”.¹⁸⁹ Medvetenheten (awareness) Cage talar om är mångfacetterad. I det konkreta fallet *Freeman Études* bör verket ses bl.a. i förhållande till vem det skrevs för. Zukofsky var inte bara violinist men också skivproducent. Enligt Cage menade Zukofsky att den levande konserten var en begränsning för musiken, då konserten är en okontrollerbar och oförutsägbar situation för såväl publik som utövare,¹⁹⁰ men det var ju just detta Cage försökte uppnå med sin musik. När slumpen snarare än fiolens idiomatik avgjorde i vilken kontext verkets alla svårigheter skulle uppkomma, blev verket som sagt i det närmaste ospelbart, och därmed blev också verket oförutsägbart. I noterna kom han därmed att tillföra att violinisten ”should simply play as many [notes] as possible.”¹⁹¹ Musikens struktur tydliggör därmed helt konkret att vart framförande av ett verk är unikt, och när det gäller *Freeman Études* är därmed en inspelning mindre trogen verket än ett levande framförande, då inspelningen är ett unikt framförande som genom att det blir permanent blir till en norm.

Vid samma tid som Cage skrev *Freeman Études* intresserade han sig också för improvisation.¹⁹² Som tidigare nämnt hade Cage i det närmaste aversioner mot improvisation tidigare, men på slutet av 1970-talet hade han alltså börjat försonas med improvisationen som form. Men en improvisation kräver regler, och Cage gav sig aldrig hän till något som kunde likna exempelvis den så förhatliga ”diskursiva” frijazzen. I stället ställde han upp en rad regler för hur improvisationen skulle utföras, såsom att sångarna i *Europas 3 & 4* hade bestämda tidpunkter för att utföra sina arior, eller att det skulle väljas fem och endast fem skivor till *Europas 4*. De tidvis rigorösa instruktionerna och begränsningarna syftade till att skapa nya och unika (ljud)händelser. Men det väsenliga var att det var just genom disciplinen som det nya skulle uppnås. Genom att sätta sig ett mål med skriften, framkallas ljudhändelser som ett tänkande subjekt med sitt minne och sin smak inte skulle kunna föreställa sig (se också s.124). Trots att *Freeman Études* är ett fullständigt slutet verk för utövaren, skrivet ”in as exact a notation as I can make”,¹⁹³ kan såväl *Europas 3 & 4* som *Freeman Études* ses under ett på bakgrund av denna vilja att uppnå nya ljudhändelser. Den mest uppenbara skillnaden, som dock inte är grundläggande, är att i *Freeman Études* har valen tagits på förhand, medan många val tas under föreställningens gång i *Europas 3 & 4*.

¹⁸⁹ Cage: *Silence*, s. 12.

¹⁹⁰ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 253.

¹⁹¹ Pritchett: *The Music of John Cage*, s. 199.

¹⁹² Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 97.

¹⁹³ loc.cit.

Att skapa nya ljudhändelser är den genomgående röda tråden i Cages experimentella skapande som han definierade så här: "Experimental music can have many definitions, but I use the word *experimental* to mean making an action the outcome of which is not foreseen."¹⁹⁴ Med den här definitionen av experimentell musik är alltså 4'33'', och för den delen också *Freeman Études* och *Europas 3 & 4*, att betrakta som experimentella stycken. 4'33'' är ett tidsrum Cage lagt till rätta för, men efter tillrättaläggandet har han överlämnat all kontroll över vad detta tidsrum skall fyllas med. Det är inte upp till Cage att avgöra det, men det är naturen, i detta fall primärt människans natur i form av hennes beteende i salen, som avgör vilka ljud som uppkommer. På samma sätt är det slumpstrukturerna som avgör vilka ljud som skall få ta sig ton. I såväl Cages komponerande som i hans lyssnande ställs därmed det meningsfullt meningslösa (purposeful purposeless(ness)) i förgrunden. Att pålägga *Tosca* en mening eller för den delen att ha bestämda intentioner med att komponera någon av *Europas* delar, är att jämföra resultatet (det klingande verket) med "an approximation of my purpose." Ur detta är det endast "a sort of compromise or disappointment [that] can take place."¹⁹⁵

Trots sina uppenbara olikheter i såväl format och besättning, som kompositionsmetod och utövarens ansvar vid framförandet, har *Europas 3 & 4* väsentliga likheter med *Freeman Études*. Den mest uppenbara är Cages vilja att skriva sig ut ur verken. Detta har en mycket viktig konsekvens, nämligen att båda styckena, med Cages estetik, därmed blir att betrakta som två stycken natur. I *Europas 3 & 4* visar sig naturen i verkets icke-intentionella tillblivelse, medan *Freeman Études* visar till en natur utan intentionalitet som redan är, då verket redan är fixerat i sin notation. Dessutom kan vi strukturellt sett betrakta båda verken som tystnader, dvs. som visande till ett tillstånd där intet är ändrat och där inga ljud är intentionella. Skall man tala om någon form av kvalitativ skillnad mellan verken, må det vara att påpeka att den icke-hierarkiska naturen kommer lättare till synes i *Europas 3 & 4*, medan *Freeman Études* kan verka mera dekonstruktivistiskt anlagt. Men detta blir en ytlig skillnad. Såsom det har påpekats så många gånger tidigare, var Cages poäng att visa till alla ljuds frihet. Visserligen är det lättare att fokusera på, och för den delen se sig blind på *Freeman Études* frigörandeprocess snarare än på själva ljudens frihet, men att skilja på dekonstruktion och absolut frihet är lyssnarens tyngande ansvar.

¹⁹⁴ ibid. s. 231.

¹⁹⁵ loc.cit.

Att Cage betraktade musik som ett fenomen som inte äger kausalsammanhang, men att han ansåg kausalsammanhanget för att vara skapat av människan, har lett till att en rad kommentatorer haft en benägenhet att tolka Cage dekonstruktivistiskt, dvs. att hans projekt var att avslöja musiken och lyssnandet såsom tomma och tankemässiga konstruktioner. Ett sådant sätt att betrakta Cage ger en rad spännande perspektiv på grundläggande musikvetenskapliga begrepp och frågeställningar, men samtidigt korresponderar ett sådant sätt att betrakta Cage inte med hans egna (icke-)intentioner. Dekonstruktionen måste följas av en positiv och konstruktiv fas för att vara i samsvar med Cages tankevärld. Det meningsfullt meningslösa är enligt Cage ett spel/en lek (play):

This play, however, is an affirmation of life – not an attempt to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we're living, which is so excellent once one gets one's mind and one's desires out of its way and lets it act of its own accord.¹⁹⁶

Här avslutas analysen av Cage utifrån hans egen estetik. Med fortsättningen av denna avhandling tar jag sikte på att visa varför ett dekonstruktivistiskt perspektiv på Cage kommer till korta. Detta kommer att utmynna i det sista kapitlet, i vilket jag försöker antyda hur Cages verksamhet kan ses som en positiv praktik.

¹⁹⁶ Cage: *Silence*, s. 12.

Kapitel 3

Utsagan

4.1 Inledning

I det att Cage med *4'33''* visade att Musiken, Konserten och framför allt Verket var sinnligt producerade entiteter, fick han den gamla betydelsen av begreppen att kvarstå såsom myter. I artikelsamlingen *Mytologier* (påbörjad 1952, utkommen 1957) begick Barthes en liknande handling på litteraturens/sociologins fält, i det att han avklädde en rad ”naturliga” företeelser i det franska 50-talssamhället. Han visade att de aktuella företeelserna, såsom reklam (”Tvättmedel och rengöringsmedel”)¹⁹⁷ och det franska köket (”Biffstek och pommes frites”),¹⁹⁸ var språkligt konstituerade myter. Boken avslutas med en teoretisk essä om mytens morfologi, ”Den moderna myten”,¹⁹⁹ som är detta kapitels utgångspunkt. Barthes kan kasta ljus över Cages musikaliska dekonstruktion, och kanske kan Cages tänkande också utfylla några svaga punkter hos Barthes. Det mest uppenbara Barthes kan presentera för oss är en förståelse för hur musikhistorien konstituerats, en förståelse som står i direkt analogi med den musikhistoriesyn Cage uttryckligen tog avstånd från. Genom att klarlägga vad Cage inte stod för kan vi närma oss hans egentliga projekt. Men innan jämförelsen kan börja måste vi känna till en del grundläggande begrepp som Barthes använde i den strukturalistiska fasen av sitt tänkande.

¹⁹⁷ Barthes: *Mytologier*, s. 34-36.

¹⁹⁸ *ibid.* s. 77-79.

¹⁹⁹ *ibid.* s. 203-258.

4.2 Mytens fält

”Myten är ett yttrande”,²⁰⁰ inleder Barthes ”Den moderna myten”. Yttrandet är vidare ett meddelande som en avsändare skall förmedla till en mottagare. Alla yttranden kan bli till myter därför att myten inte är substantiellt begränsad. Det är alltså inte skillnaden mellan föremålen, exempelvis ’sköldpadda’ och ’godhet’, eller ’allegro’ och ’gamba’, som anger mytens möjliga föremål, men myten är i stället formellt begränsad. Begränsningarna ligger i språket som behöver särskilda förhållanden för att ’sköldpadda’ och ’godhet’ skall kunna bli till mytiska yttranden. Vilka dessa förhållanden är, skall utrönas i detta kapitel.

Men det är inte bara det språkliga som kan vara yttranden. Yttranden kan också innefatta fotografiet, filmen, reportaget, sporten, teatern, och reklamen. Då Barthes nämner att något sådant som sport kan vara en myt, innefattar alltså yttrandet även handlingar: ”pilen som man tar till för att deklarerat en utmaning är också den ett yttrande.”²⁰¹ Till yttrande bör vi då även räkna musiken, trots att Barthes inte nämner musiken uttryckligen just i ”Den moderna myten”.

Såsom Cage påpekar är det västerländska sättet att såväl lyssna som att komponera musik diskursivt, vilket alltså innebär att vi percipierar musik såsom den vore en serie med yttranden. Materialet som kompositören har till rådighet betraktas såsom strukturella element, som med sina säregna attribut agerar i förhållande till de andra strukturella elementen med sina säregna attribut. Musikhistorien kan därmed förstås som en självrefererande diskurs där det kompositoriska materialet utvecklas genom tidens fortskridande. Diskursen hålls samman av storheter såsom Verket, Musikens Skapare, Musikens funktion och mening, Konserten, etc.

’Musiken’ och ’Konserten’, med alla våra föreställningar om dess funktioner och verkningar är yttranden som är gjorda till myter, medan ’musiken’ och ’livet’ såsom Cage vill göra oss bekant med dem, inte är myter men de agerar i stället i enlighet med sin natur. Liksom Cage vill visa att västerlandets musikkanon är konstruerad bortom ljudens natur, vill också Barthes visa just detta på sociologins/språkets fält: att myten har en konstruerad och historisk betydelse som inte har uppstått ur ”själva sakernas ’natur’.”²⁰² En mytisk förståelse är intentionell och utvald i en bestämd historisk situation. Den mytiska förståelsen bygger på en förförståelse som emellertid är ett ”*missbildande*”²⁰³ av dess underliggande grund. Barthes

²⁰⁰ ibid. s. 205.

²⁰¹ ibid. s. 206.

²⁰² loc.cit.

²⁰³ ibid. s. 219.

sökte denna underliggande grund i ”en allmän vetenskap som sträcker sig till lingvistikerna”.²⁰⁴ Denna vetenskap kom Barthes att kalla semiologi.

4.3 Det första semiologiska systemet

Semiologi är förståelse av yttringar såsom tecken, och det semiologiska systemet kan överföras på musiken där vi kan betrakta motiv, ackord och andra ljudhändelser som semiologiska tecken. För att närma oss det semiologiska tankesättet kan vi fråga oss vad vi egentligen förstår med vårt språks ord, t.ex. ordet ’fiol’? Förstår vi ’fiol’ såsom ett fyrsträngat instrument med hals, kropp och stämnycklar, eller förstår vi ordet som ett objekt förmöget att frambringa den ljuvaste välklang samtidigt som objektet kan producera det hiskeligaste ljud? Semiologin opererar inte med en objektiv referent, alltså att ’fiol’ skall betyda ’ett fyrsträngat instrument med hals, kropp och stämnycklar’, men semiologin talar i stället om föremålet som undersöks: ”som om det vore *något som gäller för något annat*”.²⁰⁵ Betydelsen av ’fiol’ är alltså inte liktydigt med föremålet. Föremålet är ett tomt begrepp som kan fyllas med innehåll, liksom tystnaden i vart ögonblick kan fortsätta vara tystnad eller fyllas med ett något.

I det semiologiska systemet är ordet ’fiol’ en abstraktion för det *betecknande* som semiologen säger skall *beteckna det betecknade*. ’Fiol’ kan beteckna den ljuvaste välklangen, det hiskeligaste ljudet eller kanske det dåliga samvetet hos utövaren som borde övat mer. Till skillnad från referenten som objektivt visar till en bestämd och entydig betydelse, exempelvis det fyrsträngade instrumentet, är förbindelsen mellan det betecknande och det betecknade subjektiv och arbiträr. ’Fiol’ refererar till instrumentet fiol, men ’fiol’ betecknar alla de ovan nämnda exemplen och många därtill. Jämför med hur ett C-durackord kan beteckna funktionerna T, S, D, etc. Sagt enkelt är skillnaden mellan referenten och det betecknade den samma som mellan ett begrepps denotation och dess konnotation.

²⁰⁴ ibid. s. 207.

²⁰⁵ ibid. s. 208.

Det betecknande kan alltså beteckna många olika betecknade, men bara ett åt gången.²⁰⁶ Vilket det är bestäms av den språkliga situationen. Men framför allt är det det betecknade som kan äga en rad betecknande. Barthes använder sig av den franska nationalismen som det betecknade i ett exempel för att demonstrera hur det betecknande förhåller sig till det betecknade. Den franska nationalismen betecknas av en bild vars olika attribut utgör betecknandena. Bilden rymmer bl.a. en svart ung man iklädd uniform (det står neger i Elin Clasons svenska översättning), som med höjd blick gör honnör inför trikoloren. Cage skulle förmodligen i en sådan bild bara se en scen som utspelar sig framför trikoloren, där en svart ung man med höjd blick, iklädd en uniform, gör honnör. Men alla vi andra som varken är zenbuddister eller "Cageianer", ser en *mening* i scenen. Uniformen visar till det gränslöst toleranta Frankrike som genom den svarte mannen bärs ut till alla världens folkslag. Bildens alla attribut betecknar den franska nationalismen.

Vi kan se en liknande mening i att C-durackordet utgör en av flera nödvändiga beståndsdelar i tonarten C-dur, liksom dominantackordet utgör en annan. Dessa ackord kan så tillsammans med bl.a. melodiken, formschemat och rytmiken vara de betecknande attribut som betecknar exempelvis kampens fullbordande till segern i *Ödessymfonin*, eller de kan kort och gott beteckna skönhet.

Det är korrelationen mellan samtliga betecknande och det betecknade, alltså bilden (verket) som helhet, som konstituerar tecknet. I det semiologiska systemet är alltså inte tecknets betydelse 'den franska nationalismen' eller 'kampens fullbordande till seger'. Det som utgör tecknets betydelse är i stället 'bildens alla attribut som betecknar den franska nationalismen' eller 'musikens alla element som betecknar kampens fullbordande till seger'. Tecknet ligger alltså inte i de självständiga delarna, utan i korrelationen mellan det betecknande och det betecknade, dvs. i den konventionellt bestämda förförståelsen vi har av yttrandet. Men tecknet är alltså medvetet om sin historia, dvs. tecknet är inte abstraherat från dess betecknande och betecknade. I denna fas av Barthes tänkande är tecknets mening immanent, vilket gör dess temporala art synkron. Meningen ligger alltså där färdig att utläsas

²⁰⁶ Barthes tar inte upp poesins språkliga tvetydighet, där ett betecknandes funktion kan vara att beteckna en rad betecknanden, utan att något av betecknandena ens behöver sammanfalla med det betecknandes konnotation. Sjklovskij skriver om denna diskrepans i "Kunsten som grep", där han menar att vi genom poesin och konsten åter kan lära oss att betrakta en sten som en sten. Sättet att uppnå detta är dock inte genom att upprada stenens objektiva referenter, men i stället genom att göra stenen främmande, vilket sker genom att beskriva vårt objekt med betecknanden vi vanligen inte tillägger det (Viktor B. Sjklovskij: "Kunsten som grep" från *Moderne litteraturteori* (red. Atle Kittang m.fl). Oslo: Universitetsforlaget 2001, s. 11-25). Ännu tydligare om poesins språkliga tvetydighet skriver Roman Jakobson i "Hva er poesi?" I poesin är nämligen "den umiddelbare bevisstheten om identitet mellom tegn og gjenstand (A er A1) [...] like nødvendig [som...] en umiddelbar bevissthet om at det ikke hersker en identitet (A er ikke A1). (Roman Jakobson: "Hva er poesi?" från *Moderne litteraturteori* (red. Atle Kittang m.fl). Oslo: Universitetsforlaget 2001, s. 113-124.)

ur tecknets konstituerade historia, medan tecknet i Barthes poststrukturalistiska fas är transcendent och dess temporala art är diakron, därför att tecknets mening då kommer att anses skapad genom den nödvändiga förbindelse som upprättas mellan det läsande subjektet och tecknet (texten). Tecknets mening anses då inte längre immanent men uppstår i stället i uttydandet. Detta är emellertid att föregripa nästa kapitel.

Vilket som helst något som betraktas som ett yttrande kan tilläggas mening, för att därmed kunna tjäna såsom tecken. Detta gäller såväl mycket stora enheter, såsom exempelvis Prousts romancykel *På spaning efter den tid som flytt* och som vi sett gäller det också Beethovens femte symfoni; men det gäller likaså mycket okomplicerade ting såsom exempelvis en svart sten. Barthes gör dock samma misstag som Cage menar att den generella uppfattningen av den västerländska musikhistorien ger uttryck för, nämligen att man väljer att lyssna på meningslösa ting, på ljud i sig, såsom de hade något att meddela. Enligt Barthes kan nämligen den svarta stenen tjäna som ett ”enkelt betecknande”²⁰⁷ vilket i sin tur kan bli till ett tecken genom att användas för: ”till exempel en dödsdom med anonym omröstning”.²⁰⁸ Man behöver dock inte vara särskilt filosofiskt bevandrad för att förstå att stenen i sig är utan mening.

Förhållandet mellan det betecknande och det betecknade konstitueras alltså synkront i språket mellan språkets aktörers konventionella överenskommelser. Att det betecknande är en form som kan fyllas med en rad olika innehåll, gjorde att redan Saussure poängterade att förhållandet mellan det betecknande och det betecknade är arbiträrt. Det finns vidare inga regler på *vad* ett betecknande kan beteckna och vice versa.²⁰⁹ Även om Barthes inte använder sig av just ordet arbiträrt i ”Den moderna myten”, verkar han vara av samma uppfattning: ”Man måste insistera mycket starkt på begreppets öppna karaktär; det är inte alls ett abstrakt och rent väsen; det är en oformlig, ostadig och oklar koncentration, vars enhetlighet och sammanhang i synnerhet beror på funktionen.”²¹⁰ Det arbiträra i tecknet ligger alltså i valet av dess användande. Redan när Barthes skrev ”Den moderna myten” hade Cage i många år inte erkänt giltigheten av sambandet mellan det betecknande och det betecknade. Men genom att fortsätta följa Barthes resonemang kan vi emellertid komma närmare en förståelse av hur myten Musikhistorien, vilken Cage ju tar avstånd från, har uppkommit. Cages egen verksamhet kan sägas vara en invertering av det traditionella. Han var mycket medveten om sin egen historia, vilket var en förutsättning för hans radikala revolt mot historien. Cage skapar alltså inte något nytt, och faktum är att det knappt är en idé som är ny hos honom,

²⁰⁷ ibid. s. 209.

²⁰⁸ loc.cit.

²⁰⁹ Se Rick Rylance: *Roland Barthes*, s. 34; och Mirelle Ribière: *Barthes – A Beginner’s Guide*, s. 19f.

²¹⁰ Barthes: *Mytologier*, s. 216.

något han själv var medveten om: ”Det är märkligt att det mesta man tror sig ha kommit på redan finns hon någon föregångare.”²¹¹ Vad som däremot är unikt hos Cage är hans sätt att foga idéerna samman.

4.4 Det andra semiologiska systemet.

Tecknet konstitueras alltså av korrelationen mellan det betecknande och det betecknade. Vidare benämner Barthes tecknet som *språk-objekt*, och hela systemet kallar han för eller det första semiologiska systemet. Även om det första semiologiska systemets konstitution är arbiträr, ligger dock tecknets historia öppen att läsa eller pröva. Det förhåller sig emellertid annorlunda med myten, som Barthes kallar ett ”*andra sémiologiskt system*”.²¹² Dess struktur är den samma som för det första semiologiska systemet. Myten har alltså ett betecknande som betecknar något, och korrelationen mellan de två bildar mytens tecken eller betydelse. Det som emellertid utmärker myten är att den tar över det första systemets mening utan att uppvisa tillstymmelse till historisk kritik. I myten töms tecknet på sin historia för att bli till det andra systemets enkla betecknande. Vi kan ta det neapolitanska sextackordet som exempel. Dess konventionella mening är att det betecknar (själslig) smärta. Dess historia i det första semiologiska systemet kan i korthet beskrivas såsom att under ackordets glansperiod, var det funktionellt sett ett av de ackord som var att finna längst bort från tonika. Utifrån ackordets avlägsna tonala förankring blev ackordet tillskrivet en arbiträr och konventionell mening såsom mycket uttrycksfullt, och det fick beteckna smärta. Men ackordets avstånd från det tonala centrum kunde lika gärna fått ackordet till att beteckna eftertanke eller kanske överraskning. Det väsentliga är dock att så länge vi är medvetna om ackordets arbiträra uppkomst, och så länge vi känner konventionens struktur, befinner vi oss på språk-objektets nivå och vet att vi talar om en konventionell betydelse. Myten uppstår när vi glömmer ackordets menings historia, för att i stället betrakta ackordets betecknande kraft som absolut och naturgiven. Då kan ackordet ingå som en del av en musikalisk myt, det vare sig myten ligger i ett verk såsom Beethovens femte symfoni, eller om myten är hela Musikhistorien. I stället för att ackordet framstår som ett arbiträrt konstituerat tecken (det första semiologiska systemet), får i stället ackordet referentiell kraft (det andra semiologiska systemet).

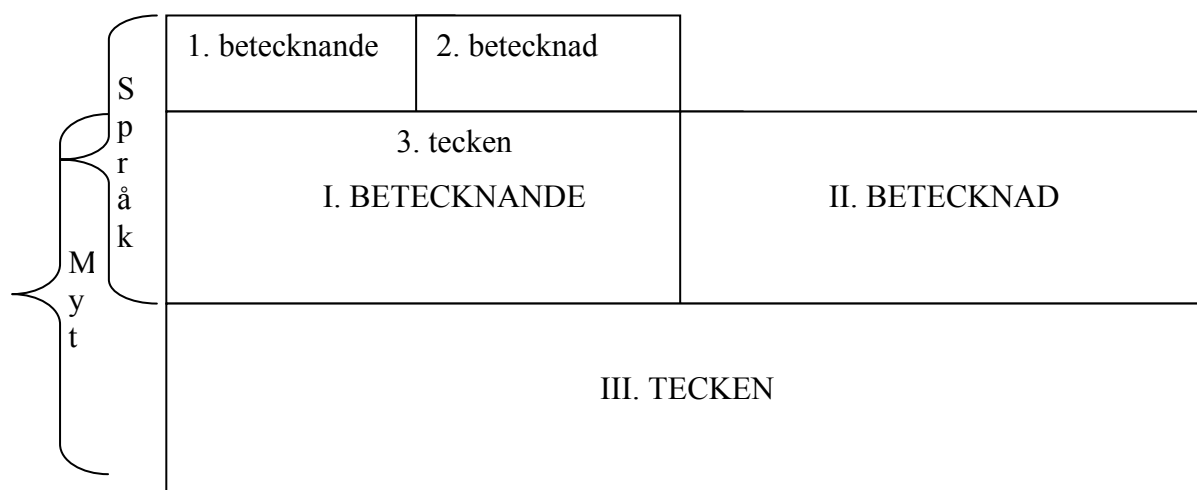
Myten konstitueras därmed som ett eget språk som återfinns bortom den språkligt objektiva verkligheten. Den är ett metaspråk ”i vilket man talar om det första [språket/det

²¹¹ Ekblom: *Bildstorm*, s. 378.

²¹² Barthes: *Mytologier*, s. 211.

första semiologiska systemet].”²¹³ Metaspråkets användare förhåller sig därmed intransitivt till språkets objekt. Det finns ingen direkt kontakt mellan den som uttalar och det språkliga objektet som omtalas. Det betecknade i mytens metaspråk är fullständigt avsondrat från det första semiologiska systemet (se nedanstående figur).

De två semiologiska systemen:²¹⁴



(Fig.1)

Innan vi går vidare är det nödvändigt med en sammanfattande begreppsdefinition, där alla mytens nivåer ges sina bestämda begrepp.

Barthes använder begreppet 'mening' för det första systemets slutgiltiga begrepp: tecknet. Men som vi ser i figuren är det första semiologiska systemets tecken på samma nivå som mytens betecknande. Det andra semiologiska systemets betecknande benämner Barthes som 'form'. Tecknets mening i all dess fullhet är mytens tomma form. Det kan jämföras med något vi är mera bekanta med, nämligen permutationsackordet, exempelvis ett dim-ackord, som har en funktion i förhållande till vad som föregår ackordet (mening), men som växlar orientering och får en annan funktion i förhållande till fortsättningen (tecken).

Det betecknade kallar Barthes för 'begrepp', oavsett vilket semiologiskt system det finns innanför.²¹⁵ Det tredje begreppet i mytens system kallar Barthes för 'betydelsen'. Mytens

²¹³ ibid. s. 212.

²¹⁴ Med fri layout efter figur från ibid. s. 211.

²¹⁵ Den svenska översättningen innehåller ett väsentligt fel: "För det *betecknande* finns det ingen möjlighet till missförstånd: vi ger det namnet *begrepp*." (min kursivering, ibid. s. 213). J.fr. "Pour le signifié, il n'y a pas d'ambiguïté possible: nous lui laisserons le nom de *concept*." (Roland Barthes: *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil 1970, s. 202.)

betydelse är alltså en tolkning av en tolkning. Mytens betydelse är en arbiträr förståelse av ett arbiträrt konstruerat tecken.

4.5 Form, begrepp och betydelse

”Mytens betecknande visar sig på ett tvetydigt sätt: den är samtidigt både mening och form, fylld på den ena sidan och tom på den andra.”²¹⁶ Samma nivå i det mytiska systemet har alltså helt skilda funktioner: mening och form. Meningen är historiskt medveten, den stammar från verifierbara förhållanden, ”den kräver en kunskap, ett förflutet, ett minne, en jämförande ordning av fakta, idéer och beslut.”²¹⁷ Men formen har i sin transformation från mening avlägsnat meningen från sin historia. Den har tömt sig tills ”bara bokstaven återstår.”²¹⁸ Om vi åter tar det neapolitanska sextackordet som exempel, är dess mening att beteckna smärta, en smärta som är en vald konvention. Smärtan med dess historia är det neapolitanska sextackordets mening, men när ackordet övergår till formens nivå, glöms dess historia och endast smärtan står kvar såsom ett enkelt betecknande (form), som åter kan fyllas med nya konventioner och meningar (betydelser).²¹⁹ Ett av mytens betecknande är alltså smärtan. Smärtan utgör en del av mytens form och är därmed en del i de nya arbiträra förhållandena som konstituerar mytens betydelse. Enkelt sagt ingår smärtan som ett av elementen i det självrefererande diskursiva tänkande som kallas Musikhistorien, eller kanske som ett argument för att bevisa musikens ”naturgivna” emotionellt referentiella art.

Barthes verkar mena att det låg i det första semiologiska systemets menings natur att det alltid skulle upplösas i formen. Han skriver nämligen att ”meningen finns alltid där för att *visa* formen; formen är alltid där för att *avlägsna* meningen”²²⁰ (mina understrykningar). Kanske har vi människor ända sedan urminnes tider, i alla fall sedan Aristoteles katalogiserade naturen, haft ett behov av att *skapa* mening och betydelse även där meningen och betydelsen inte finns.

²¹⁶ ibid. s. 214.

²¹⁷ loc.cit.

²¹⁸ loc.cit.

²¹⁹ J.fr. Espen Schaannings framställning av Lévi-Strauss begrepp mytem. Schaanning säger visserligen att mytemen inte är tomma utan att de är ”i seg selv bærere av mening”. Med Barthes språkbruk tror jag hellre än att säga att de inte är tomma, att vi kunde säga att mytemen har en historia som de inte är medvetna om. I så fall ligger mytemet nära Barthes formbegrepp: ”De [mytemene] er små meningsselementer som kombinert med andre meningsselementer kan danne mytologiske strukturer.” Mytemen fungerer alltså som en rad betecknande som utgör en del av den mytiska strukturen. (Espen Schaanning: *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*. Oslo: Spartacus Forlag 2000, s. 97.)

²²⁰ Barthes: *Mytologier*, s. 220.

Den kritik av Verket som Cage kan sägas framföra i 4'33'', och som Barthes också framför i *Mytologier*, har som projekt att reversera myten genom att klarlägga mytens struktur. Cages projekt blir därmed att visa att Musiken är konstruerad utan någon förankring i själva ljudets natur. Även Barthes ser hur det inte finns ett natur- och lagbundet förhållande mellan språk och verklighet, men för Barthes är i stället verkligheten dess språkliga konstitution. Även om Cages projekt var att framlägga en positiv verklighetsuppfattning, kan det verka som om han ville förkasta verkligheten såsom vi känner den. Barthes projekt på sin sida, var hellre att avslöja verkligheten för att så kunna restaurera den samma verkligheten i språklig skepnad.

Emedan meningen kan bekräftas som en intersubjektivt verifierbar sanning (även om meningen är verifierbar är den alltså inte objektiv, men endast möjlig att verifiera i en bestämd språkgemenskap), är myten ett *värde* vars funktion inte är att söka sanningen men att förändra. Myten väljer sina fakta och sin historia, vilket naturligtvis går på bekostnad av något annat. Den väljer därmed också bort något annat. Faktum är att myten måste välja bort, annars förblir den på meningens nivå. Om vi exempelvis låter rosor beteckna passion, väljer vi att ge dess doft och skönhet företräde över dess taggar och blomflugor. Ett sådant val kan ses på som ett vackert och oskyldigt misstag, men om mytens motivation i stället skulle vara att visa hur ett fascistiskt styressätt är det styressätt som bäst tar vara på ett lands folk, kan myten få allvarliga konsekvenser.

Den västerländska musikhistorien betraktad som myt, har i dess period fram till 1900-talet valt bort samklanger med exempelvis sekunder och septimer, till förmån för ett spektrum av samklanger som baserar sig på terser och sexter samt kvarter och kvinter. Den ledande stämföringsprincipen var motrörelse. Den konventionellt överenskomna goda smaken ansåg terserna och sexterna för att vara den tonala musikens doft och skönhet, medan sekunderna och septimerna ansågs vara taggarna och blomflugorna. Å andra sidan finns det östeuropeisk folkmusik som har valt den raka motsatsen. De bygger sin samklang på sekunder och septimer, väljer bort terser och sexter samt kvarter och kvinter, och betraktar medrörelsen som den ledande stämföringsprincipen.²²¹ Dessa diametralt motsatta val visar hur myten är konstruerad till skillnad från naturlig.

²²¹ J.fr åter Schaannings framställning av Lévi-Strauss. De två systemen, västerländsk konstmusik fram till 1900-talet och viss östeuropeisk folkmusik, är symmetriska. De har alltså samma strukturer där valet skall tas mellan önskade och oönskade intervall samt vilken stämföringsprincip som skall få vara den rådande. Valen av strukturernas element, alltså vad strukturerna fylls med, är emellertid inverterat. Där den västerländska konstmusiken säger ja, säger den östeuropeiska folkmusiken nej, och vice versa. (Schaanning: *Modernitetens oppløsning*, s. 91-96.)

Myten är alltid motiverad. Till dess form skall det väljas ett betecknade och vidare en betydelse. Även en samling föremål utan någon mening eller utan något inbördes förhållande får i myten sin betydelse vald, varmed detta resonemang kan läsas i analogi med Cages ”indeterminata” verk. I ett sådant verk är formen utan preliminär mening. Formen meddelar att meningen är frånvaro av ordning, vilket kan ge det absurda en betydelse, på vilket man kan bygga myten. Avsaknad av motivation avskaffar inte myten, då avsaknaden ”kommer att vara tillräckligt objektiv för att bli förståelig: och till slut blir bristen på motivation en andra motivation och myten återupprättas.”²²²

Dadaisterna kan bekräfta och illustrera detta. I sin samtid mottogs de med fullkomlig oförståelse då Dada hade för avsikt att bryta med allt för att upphöja det irrationella till deras antiintellektuella projekts ledande princip. Dadas otaliga manifesterade programförklaringar kom emellertid att bli rörelsens undergång, då det oförnuftiga var dömt till att upprepa sig och därmed kunna systematiseras, dvs. begripas. Enligt dadakännaren Ingemar Johansson kom rörelsens dödsstöt i den s.k. Barrès-rättegången, en dadarättegång där denne Barrès skulle dömas till döden för brott mot den andliga säkerheten. Med en rättegång erkändes korrekta och felaktiga sätt att inordna sig under det irrationella, och därmed hade det irrationella systematiserats till att bli rationellt.²²³ Men även rörelsens glansperiod, perioden när det irrationella fortfarande tycktes vara obegripligt, har i efterhand beskrivits och systematiserats med före/efter, med/mot, och andra kausala förklaringsbegrepp. I och med att vi som mottagare och uttydare av historien verkar ha en tendens till att skapa mening även av det meningslösa, exempelvis av Cages ”indeterminata” verk, ser vi hur Barthes strukturalistiska tänkande kan tjäna som ett verktyg för att klarlägga hur denna kunskap uppkommer. Det är emellertid viktigt att påpeka att vår förståelse av det irrationella inte är en förståelse av själva det irrationella verket, men förståelsen är en förståelse av vår egen förståelse.

Heller inte Darmstadt-kompositörernas aleatoriska musik kan betraktas såsom irrationell. Cage påpekar att aleatoriken hos Stockhausen endast var en av flera tekniker vars föremål var det samma som förr, dvs. att driva experimenten med kontrollen över ljuden vidare, och därmed att driva Musikhistorien allt längre framåt. Satt på sin spets menar Cage att aleatoriken var lika mycket ett expressivt verkningsmedel som det neapolitanska sextackordet var det. Vi kan likna Stockhausens verksamhet med verbala instruktioner till en fotograf om vad han skall fotografera. Cage på sin sida jämför sig själv med en kameratillverkare. Stockhausens mål var att ta bilder med ett bestämt motiv (uttryck) medan Cages mål var att

²²² Barthes: *Mytologier*, s. 224.

²²³ Ingemar Johansson: *Dada. En antologi* (red. Ingemar Johansson). Lund: Bakhåll 1992, s. 149.

tillrättalägga de förutsättningar under vilka vad som helst kunde fotograferas (komponeras/framföras/höras).

Då musikens konstituerande ligger långt bortom Cages kontroll, är det också ett uttalat mål från Cages sida att skriva musik som varken han eller andra skulle kunna förstå sig på. Däri ligger också nyckeln till att förstå hans stenhårda självpålagda disciplin. För att han inte skulle upprepa sig själv och därmed bli begriplig, framlade han ständigt nya slumpoperationer som skulle lägga ständigt nya strukturer i dagen. En del Cagekommentatorer påpekar emellertid att Cage har ett eget *sound*. Kanske Cage kan försvaras med att soundet inte har sin grund i hans musik, utan att det är beroende antingen av framförandekonventioner eller av utövare som framför hans musik med personlig vilja till expression snarare än att erkänna att intet är musikens grund. Oavsett det finns ett sådant sound eller ej, är Cages försök att skriva obegriplig musik mycket avancerat. Dadaisterna uttryckte med sitt inre kaos något slumpartat, och Stockhausen lät slumpen vara ett uttrycksmedel bland andra. Såväl dadaister som Stockhausen lät alltså irrationaliteten vara ett expressivt uttryck för att säga något, medan Cage låter slumpen i sig konstituera musikens strukturer, utan någon vilja att kontrollera slumpens expressiva utfall, då Cage heller inte önskar säga något som helst. Helt fullständigt var det dock inte möjligt för det stokastiska att ta herradöme över Cages musik. Han var trots allt tvungen att i egen hög person välja en del premisser, såsom vilka parametrar slumpen skulle arbeta med. Kanske är det dessa val som är tillräckligt signifikanta för att bilda det Cageska soundet?

Mytens övergripande motivation är att ”införliva Makten”.²²⁴ Barthes’ projekt i *Mytologier* är att avslöja myterna, för att därmed också avslöja makten, det borgerliga samt det som för Barthes är det värsta av allt: det småborgerliga. Cages projekt är däremot inte nödvändigtvis att avslöja Verket, Musiken och Musikhistorien. Han vill hellre positivt visa till ljudens natur, men med på lasset följer dock dekonstruktionen av Verket, Musiken och Musikhistorien. För att avslöja makten och myten är det nödvändigt att förhålla sig till verkligheten såsom språk-objekt (det första semiologiska systemet), vilket en vedhuggares verksamhet kan demonstrera. En vedhuggare står i samma direkta förbindelse till ett träd som utövaren (kan göra) till musiken. Vedhuggaren kan hugga ned trädet och exempelvis göra ved av det eller bygga sitt hem av det. Om han emellertid skulle sälja trädet, lämnar han sitt transitiva förhållande till det. Trädet blir då till ”en-bild-som-står-till-förfogande”²²⁵ för

²²⁴ Barthes: *Mytologier*, s. 229.

²²⁵ *ibid.* s. 244.

aktiviteter där inte längre trädet står i centrum. Om det säljs blir trädet en del i det mytiska kapitalistiska systemet där inte träd, men varor/objekt säljs. Kapitalistiskt handlande är därmed att förhålla sig intransitivt till (språk-)objektet. Man talar inte längre ”om det”, man talar ”över det”.²²⁶ Att omedelbart förhålla sig till verklighetens objekt visar enligt Barthes till ”ett språk som inte är mytiskt, nämligen den producerande människans språk”.²²⁷

I Barthes omedelbara förhållande mellan språk och verklighet ligger också ett av Cages viktigaste projekt, nämligen att erkänna såväl kompositör som utövare och lyssnare som likvärdiga medskapare i verket, dvs. att samtliga tre instanser skall ges möjlighet att förhålla sig transitivt till musiken. Det är i det producerande ögonblicket och endast i det producerande ögonblicket som musiken lever. Musiken *är* inte på papperet eller vid andra tillfällen, utan den består endast av en ram som temporalt strukturerar sin egen tillkomst och sitt vara. Det är inte möjligt att förhålla sig intransitivt till 4’33’’ då verket inte besitter något objektivt material. Ett försökt intransitivt förhållningssätt till 4’33’’ är att förhålla sig till ett språkligt uttryck för verket, inte till verket som sådant. Detta skiljer sig dock från verk som äger någon form av fasthet i sin struktur. Sådana verk kan göras till objekt. Ett objekt kan man förhålla sig till språkligt, och därmed kan objektet bli till *en-bild-som-står-till-förfogande*. Objektet mister då sin ursprungliga slutna mening för att övergå i en annan öppen struktur: formen. Objektet har så blivit till metaspråkets grund. 4’33’’ däremot, äger intet material och kan därmed inte heller betraktas såsom ett objekt som skulle kunna bli till mening, som i sin tur skulle kunna bli till form, som i sin tur skulle kunna bli till betydelse. Om själva tanken på 4’33’’ skulle vara dess innehåll, skulle det naturligtvis vara möjligt att filosofera och mytologisera *ad infinitum* över verket. Men om vi betraktar verket såsom ett strukturerande tidsrum med intet som grund, då är verket utan annat objekt än dess subjekt. Subjekt-objekt uppgår därmed i varandra, till en enhet vårt västerländska språk saknar benämning för. I Suzukis zenbuddistiska värld kallas det *advaitism* (icke-dualism, se kap. 6). Utifrån en sådan förståelse med intet som grund, är det inte längre meningsfullt att filosofera över 4’33’’. 4’33’’ är.

Därmed kan Cage säkert säga sig vara enig i Barthes uttalande att den producerande människans språk är ett icke-mytologiskt språk. Men Cage skulle absolut inte kunna ställa upp på Barthes förståelse av den producerande människan som en del i en marxistisk ideologi. Här har vi också kommit till ”Den moderna mytens” konklusion. Den producerande människan är hos Barthes ett uttryck för marxismen såsom det enda naturliga och autentiska

²²⁶ loc.cit.

²²⁷ ibid. s. 245.

förhållningssättet till verkligheten. Frågan är om inte en sådan lösning är lite väl enkel? Blir inte Barthes avmytologiserande marxistiska tänkande till en myt i sig?

Som vi sett är beröringspunkterna mellan de två tänkarna många, men enigheten är egentligen synnerligen begränsad. Barthes kommer emellertid att utveckla en misstro till tecknet såsom språk-objekt, vilket kommer att föra de två närmare varandra. Men innan vi går vidare och ser på hur den misstron växte fram, kan det vara fruktbart att placera 4'33'' och Barthes semiologi anno 1957 i förhållande till begreppen modern och postmodern. Såväl Barthes som Cage kan sägas vara tidstypiska i sitt sökande efter meningsskapandets betingelser, om än Cage var lite före sin tid.

4.6 Modern och postmodern – ett intermezzo

Trots att detta inte är en kulturteoretisk studie vill jag kort diskutera begreppen modern och postmodern, då dessa ytterligare kan kasta ljus över vår förståelse för 4'33'', Verket, Musiken och Musikhistorien.

Espen Schaanning inleder sin bok *Modernitetens oppløsning* med artikeln ”Modernitet og postmodernitet”.²²⁸ Han menar att det moderna projektet har fem huvudpunkter och att postmoderniteten är dessa punkters upplösning (inte negationer). Punkterna är som följer:

i) Vetenskapens mål är att klarlägga sanningen, vilket görs genom bestämda beprövade och korrekta metoder.

ii) Garanten för sanningen och metoden är tron på en bekräftande sista instans. Denna instans kan vara Gud, de platonska idéerna, etc.

iii) Genom att klarlägga den vetenskapliga sanningen avslöjar man tidigare kunskap såsom mindrevärdig eller i värsta/bästa fall såsom falsk.

iv) Den nyvunna kunskapen representerar därmed ett framsteg i förhållande till historiens kunskap.

v) Genom att visa hur vår nyvunna kunskap är sanning till skillnad från forna tiders vantro, bekräftar vi oss själva såsom fritt handlande subjekt. Med vår förmåga till kunskapsproduktion håller vi framtiden i våra händer.

²²⁸ Schaanning: *Modernitetens oppløsning*, s. 9-24.

Det idéhistoriska begreppet om modernitet får inte förväxlas med musikens och bildkonstens modernism som uppkommer i början av 1900-talet, eller med litteraturens modernitet som uppkommer på mitten av 1800-talet. Idéhistoriens modernitetsbegrepp syftar i stället tillbaka till 1600-talet och har framför allt utletts från innehållet och konsekvenserna av Descartes *Discours de la méthode*.²²⁹ Descartes *Discours* kan sammanfattas analogt med Schaannings fem punkter:

I sitt mest kända huvudverk framlägger Descartes en vetenskapsmetod för att klarlägga sanningen (i). Gud är den sista instansen som garanterar sanningens riktighet (ii). Metoden skall visa till djupare och mera korrekt kunskap (iii) och därmed representerar metoden ett framsteg (iv) i förhållande till den gamla kunskapen. Vad människan kan göra med sin nya metod verkar nästan obegränsat, då Descartes säger att om han fick en enda fast punkt skall han kunna rubba hela universum (v).

En sådan historie- och vetenskapssyn lever vidare långt in på 1900-talet i exempelvis Schönbergs dodekafoni. Han insisterade på att dodekafonin var just en *metod*. Detta innebar naturligtvis inte att metoden var ett system till vilket kompositören kunde överlåta sitt kreativa skapande, men metoden verkade otvivelaktigt som den tekniska grund som skulle garantera musikens (sanningens) riktighet (ii). Tolvtonsmusiken representerade för Schönberg en historisk utveckling och en logisk fortsättning av den tonala musiken. Schönbergs hjärta klappade dock starkt för romantisk estetik, men han såg nödvändigheten av tonalitetens upplösning och sedermera dodekafonins uppkomst. I samband med detta uttalade han att: ”ingen andre ville ha jobben, så jeg var nødt til å påta meg den”.²³⁰ Vetenskapsfilosofen Karl Popper, som också var intresserad av och kunnig om musikaliska frågor, var en av de ihärdigaste kritikerna av en sådan historiesyn. Han kallade det historism, och i det begreppet lade han en tro på historisk nödvändighet, eller till och med en tro på att det finns lagar för den historiska utvecklingen. Popper menade att Wagner introducerade framstegsiden i musiken som sedan Schönberg-kretsen övertog.²³¹

²²⁹ Min framställning av den historiska bakgrunden till begreppet modernism är synnerligen förenklad. ”Ordet ’moderne’ ble først brukt sent på 400-tallet for å avgrense den kristne samtid overfor den hedensk-antikke fortid.” (Arnfinn Bø-Rygg: *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme*, s. 78.) Från begreppets uppkomst har det ständigt använts, men till var tid med olik betydelse. Annat vore ju inte att vänta då: ”Det paradoksale med begrepet om det moderne og derav avledede betegnelser, er jo at de er av forholdsvis gammel dato.” (Bø-Rygg: ”Fra modernisme til postmodernisme”, från *Ballade 1982:2*, s. 36.)

Båda de ovan citerade skrifterna av Bø-Rygg är ypperliga undersökningar av modernitetsbegreppet. Den förra är mycket omfattande, medan den senare är en lättfattlig introduktion.

²³⁰ Schönberg citerad från Bø-Rygg: *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme*, s. 98.

²³¹ I *Unended Quest. An Intellectual Autobiography*. Routledge: London och New York 2002, polemiserar Karl Popper mot Wagners musik- och historieuppfattning: ”He also sponsored the uncritical and almost hysterical

I postmodernismen (om den nu någonsin existerat) går dock Schaannings fem punkter i upplösning, även om reaktionen mot dem är inte total. Han menar att det är ytterst svårt att utifrån hans fem kriterier definiera en ren postmodern tänkare. Varken Barthes, Cage eller någon annan skulle allvarligt kunna mena sig gå fullkomligt emot Schaannings fem punkter. De är nämligen en tautologi i sig. Att fullständigt motsätta sig dem, är en ståndpunkt som inte skulle kunna få något fotfäste, därför att i så fall skulle allt måsta anses vara lika giltigt eller ogiltigt. Därmed vore nödvändigtvis Hegels historiska dialektik lika sann som den totala misstron till historisk utveckling. Det vore alltså nödvändigtvis lika sant att framsteg äger rum såsom att framsteg inte äger rum. Även den mest råbarkade postmodernist måste alltså tro någon form av sanning. Men den sanningen är förmodligen hans egen sanning.

Den postmoderna sanningen handlar hellre om att ändra sanningens fokusering. Cage flyttar fokus från våra tankar om objekten till objekten i sig. Detta bollar till gengäld tillbaka fokus till hur våra tankar konstituerar sanningen. Att följa Cages tankar om objekten i sig är för oss mycket problematiskt, då Cages förståelse nödvändigtvis måste vara av non-verbal art. Förståelsen är non-verbal därför att så fort vi ger ett namn eller en benämning på ett ljud (något), har vi också avlägsnat oss från tinget i sig till förmån för våra tankar om tinget. Denna tanke i Cages musikestetik måste verkligen sägas vara ett diskursteoretiskt genidrag. Cage uttryckte sig som innerlig motståndare av all form för maktutövning, ett motstånd jag tror var äkta, men om vi skulle erkänna hans auktoritet till att sätta diskursen, hamnar vi i samma slags dilemma som den psykiatriska patienten som fått diagnosen kverulantisk paranoia. Om patienten säger emot så bekräftar han diagnosen, men om patienten i stället tiger så samtycker han, och bekräftar även i så fall diagnosen. Poänget med detta är inte att diskutera Cages vilja till makt, men att visa att Cage har förskjutit sanningens arbetsfält från ljudens funktion, till att ljuden i sig skall vara musikens mål.

Heller inte Barthes avskaffar sanningen, men han skiljer sig från Cage i det att han aldrig ger upp tanken på att kunskapsproduktion är möjlig. Detta är emellertid att föregripa nästa

idea of the unappreciated genius: the genius who not only expresses the spirit of his time but who actually is 'ahead of his time'; a leader who is normally misunderstood by all his contemporaries except a few 'advanced' connoisseurs." (s. 77) Poppers egen uppfattning var: "But the doctrine that the genius must be in advance of his time is almost wholly false and vicious, and opens up the universe of art to evaluations which have nothing to do with the values of art." (s. 77) Han konkluderar kapitlet med: "Historicism in art is just a mistake. Yet one finds it everywhere. Even in philosophy one hears of a new style of philosophizing, or of a 'Philosophy in a New Key' [läs: Susanne K. Langer: *Philosophy in a New Key*] – as if it were the key that mattered rather than the tune played, and as if it mattered whether the key was old or new." (s. 80)

Se också Bø-Rygg: *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme*, s. 97.

För grundligare framställning av dodekafonins estetiska och historiska problemställningar, en framställning som dock är betydligt mera begränsad än Schönbergs egen *Style and Idea*, se: Donald Mitchell: *The Language of Modern Music*. London: Faber and Faber 1993, s. 13-62.

kapitel. Genom att Barthes flyttar kunskapens centrum från verkligheten till kunskapen om språkets beskrivelse av verkligheten, slutar han att tro på en sanning som kan efterprövas empiriskt. Men det avskaffar ju inte sanningen. Det bara ändrar synen på vilka föremål som är sanningens objekt. I Barthes fall är det alltså språket. Det är lätt att finna analogier i Barthes strukturalistiska tänkande till Schaannings alla fem punkter: den semiologiska analysmetoden klarlägger sanningen (i) som finns i språkets struktur (ii). Analysen av språket avslöjar (iii) det gamla användandet av språket såsom ytligt och mindre meningsfullt, för att i stället framhålla det nya sättet (iv) som ett förfinat verktyg för det tänkande subjektet (v) att utvinna ny och mera precis kunskap. Men det som skiljer Barthes anno 1957 från Descartes är att Barthes går i dialog med grundvalarna i sitt eget tänkande. Sanningen handlar inte längre nödvändigtvis om sanningen om något (materien, det utsträckta), men sanningen kan lika gärna vara sanningen om sanningen.

Begreppen modernism och postmodernism är följaktligen inte absolut definierade begrepp, utan är tvärtom mycket vida samlingsbegrepp. Schaanning konkluderar i slutet av sin artikel med att ta upp två centrala idéhistoriska/filosofiska teman efter 1945, nämligen *subjektets fall* och *språkets uppkomst*,²³² vilka kanske kan vara mer tjänliga än de fem punkterna för att avgränsa postmodernism från modernism.

Cage arbetade i sin slagverksperiod och i sin preparerat piano-period med en tro på musiken såsom en autonom entitet. Så sent som i *The Perilous Night* (1944) försökte Cage att lägga ett expressivt budskap i musiken.²³³ Musikens autonoma existens skulle i sin tur kunna hålla det (emotionella) budskapet, som skulle utlösas vid verkets framförande. I Cages dåvarande förhållande till *The Perilous Night* gick det en klar skiljelinje mellan det tänkande/skapande subjektet och det tänkta/skapade objektet, där Cages tanke- och skapandekraft gick av med segern i hierarkin. Ett sådant tankesätt kan karaktäriseras såsom typiskt modernt i tron på att subjektet står fritt till att utforma materien, för att därur kunna vinna kunskap. Det postmoderna på den andra sidan lägger inte tyngdpunkten på "Hva det [subjektet] tenker", utan flyttar uppmärksamheten till "hva det tenker ved hjälp av."²³⁴ Att subjektet faller innebär alltså en tyngdpunktförskjutning från att språket är ett medel för att meddela kunskap, till att språket blir själva kunskapen. Där subjektet faller uppstår språket som sanningens fält. Det var bland annat Cages obehagliga upplevelser av att inte nå fram

²³² Schaanning: *Modernitetens oppløsning*, s. 22ff.

²³³ Pritchett: *The Music of John Cage*, s. 36.

²³⁴ Schaanning: *Modernitetens oppløsning*, s. 23.

med *The Perilous Night* som fick honom att överge tanken på att musiken skulle ha ett expressivt meddelande (verket var allvarligt för honom men många i publiken skrattade åt det), till förmån för att han avlägsnade sig själv och sin identitet ur verket, vilket kom att leda till lyssnarens primat där samma framförande och ljudbild talade med Babylons torns alla språk.

I Barthes mytperiod förutsätter han att subjektet använder språket (ii) i enlighet med sin frihet (v) för att avslöja myter (iii) genom att visa vad de egentligen betydde (i), för att därmed uppnå en högre kunskap (iv). Men alla de osäkerheterna som ligger i språkets arbiträra konstitution, gör att vi nu kan se tillbaka på Barthes ”mytperiod” som en brytningsperiod, där subjektet i alla fall börjar vackla till förmån för att språket såsom självständigt fält skall uppkomma. Hos den senare Barthes kom inte språk att uttrycka intersubjektiva sanningar längre, utan språk kom i stället att uttrycka språk, och därmed har också subjektet fallit. En sådan språkförståelse liknar McLuhans proklamerande att: ”The medium is the message”.²³⁵ För McLuhan var det inte vad subjektet hade att meddela genom mediet, och då framför allt genom kommunikationsteknologin, som var det väsentliga, men att mediets form så till den grad påverkade budskapet att McLuhan valde att betrakta meddelandets konstituerande som själva budskapet.

I förhållande till begreppen *subjektets fall* och *språkets uppkomst* är 4’33’’ radikalt. Den fullkomliga avhierarkiseringen av kompositörens, utövarens och lyssnarens roller i verkets tillkomst upplöser alla tre instanser som subjekt, då ingen kan sägas stå närmare eller längre ifrån verket än den andre. I stället uppkommer musikens språk i en så att säga ren form. Verket består inte av annat än det subjektet tänker ”ved hjälp av.”²³⁶ Verket fullkomligt saknar ett material.

4.7 Mening

Efter sina obehagliga upplevelser av att misslyckas med att framföra sitt meddelande i *The Perilous Night*, konkluderar Cage som sagt med att musiken inte har någon autonom existens utanför naturen. Det är heller inte så att musiken uttrycker naturen, vilket skulle kunna antyda en splittring mellan natur och musik. Musiken är snarare i pakt med naturen och visar till

²³⁵ Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*. London: Sphere Books 1968, s. 15. Att jag citerar McLuhan är inte bara för att påpeka likheten med Barthes senare poststrukturalistiska tänkande, men valet är medvetet då Cage inte bara beundrade McLuhan, men de två var också vänner. I McLuhan fann Cage en tvillingssjäl för sitt säregna anarkistiska tänkande. För mer om detta se bl.a. Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 58, 105, 224f.

²³⁶ Schaanning: *Modernitetens oppløsning*, s. 23.

henne. Cages musik är inte skapad. Den är hellre ett tillrättaläggande för att visa till naturen som i sig inte har någon immanent mening. Jag vill emellertid hävda att Barthes egentligen var av motsatt uppfattning, dvs. att han alltid förutsatte tingens immanenta mening, vilket på ett sätt även gäller för hans poststrukturalistiska tänkande, samt att det var språkets uppgift att klarlägga den meningen. Barthes talar om att en sten kan vara ett enkelt betecknande, och att den kunde komma att tjäna som ett tecken. I så fall inträder stenen i ett semiologiskt system och blir därmed till ett diskursivt objekt som vi kan tala om eller försöka att utröna. Men innan stenen fått sin teckenfunktion betraktar Barthes den alltså som ett enkelt betecknande, dvs. *som ett objekt som ännu inte fått sin mening*. För Cage däremot är en sten en sten, och intet mer. Kanske det inte ens är nödvändigt att benämna stenen som sten. Stenen är. Därmed inte sagt att stenen alltid kommer att upplevas såsom meningslös, men den väsentliga poängen för Cage är att en eventuell mening inte kommer från stenen men från dess betraktare. Cage vill upphäva tingens objektitet, vilket jag kommer tillbaka till. Liksom vedhuggaren kunde tala om sitt objekt för att han förhöll sig transitivt till det, konstitueras 4'33'' i mötet och endast i mötet mellan verket och mottagaren. På papperet, innan dess framförande, är verket inte ens att betrakta som musik enligt Cage. All eventuell meningsproduktion föregår i stället i mötet mellan verk och mottagare, men frågan är om vi kan komma fram till en musikalisk mening ens i det mötet? Cage säger ju också att han ämnade göra "a music which I don't understand and which will be difficult for other people to understand, too."²³⁷ Tillåter en sådan musik meningsskapande? Nästa kapitel, som tar sig för just mötet mellan skapare, utövare och text, skall också diskutera om mening är möjlig och i så fall vilken är den möjliga meningen.

Även om viljan till att söka mening skiljer de båda tänkarna, fanns det samtidigt något som förenade dem, nämligen deras strävan att avslöja tingens mytiska struktur.

Barthes funderar på om det är möjligt att etablera ett regressivt semiologiskt system som strävar efter att "återfinna en infra-betydelse, ett språkets för-semiologiska tillstånd", ett system som inte strävar efter "att uppnå ordens mening, utan själva sakernas mening".²³⁸ Barthes diskuterar ett sådant system i förhållande till den moderna poesin, som han dock inte finner vara kvalificerad såsom ett regressivt semiologiskt system då meningslösheten konstitueras som poesins egentliga mening. Vi kan emellertid fråga oss om det inte är så att Barthes eget dekonstruktionsprojekt handlar om att finna språkets infra-betydelse? Problemet

²³⁷ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 223.

²³⁸ Barthes: *Mytologier*, s. 231.

med att blottlägga språkets infra-betydelse genom ett dekonstruktivistiskt projekt är dock att projektet är dömt till att bli konstruktivt om det skall förstås diskursivt. Projektet kan bara lyckas om det kan uppnå att finna ett fullständigt objekt utifrån vilket alla andra begrepp kan definieras, vilket väl är lika utopiskt som att finna Cartesius fasta punkt utifrån vilken han skulle kunna rubba universum. Man kan alltså inte komma längre än att en självrefererande diskurs avlöses med en ny självrefererande diskurs som i sin tur har behov av att dekonstrueras. Detta är kärnproblemet för all språklig förståelse, nämligen att det inte finns ett första begrepp som är absolut säkert.

Cages lösning på sökandet efter det regressiva semiologiska systemet kan tänkas såsom om han delade på begreppet 'infra-betydelse' och gjorde sig av med begreppets andra del. Cage söker inte meningen som föregick språket, utan han söker efter det infra-tillstånd som föregår språket. Jämför detta med tanken om att Cage sade sig vara mer intresserad av hur verkligheten skulle te sig om man överhuvudtaget inte obstruerade den, än han sade sig vara intresserad av vad man kunde göra med naturen, dvs. hur man kunde ändra henne. Ett ljud är ett ljud och intet mer. Ett ljud kan inte tolkas eller tilläggas en betydelse. Ljudet är. Därmed kunde musiken aldrig ens bli till ett språk-objekt och definitivt inte till en myt. Om vi överhuvudtaget skall tala om Cages musik som språk-objekt så är dess mening tautologisk, dvs. språk-objektet är ett språk-objekt. Sagt mera konstruktivt och mera i enlighet med Cages (icke-)intentioner, är språk-objektet en tom struktur. Med en sådan förståelse av språk-objektet kommer vi aldrig fram till att tala om dess mening. Vi kan endast vända oss in i en evigt självrefererande diskussion om vad den tomma strukturen är.

Kapitel 4

Utsägandet

5.1 Inledning – en orienteringsändring

Som vi har sett i förra kapitlet var det inte bara mytens innehåll som svårligen kunde relateras till den språkligt objektiva verkligheten. Också det första semiologiska systemet var konstruerat av det arbiträra förhållandet mellan det betecknande och det betecknade, vilket visar att den mening vi kan utvinna från tecknet måste sägas vara synnerligen begränsad (eller allt för omfattande). Vår följeslagare i förra kapitlet, det neapolitanska sextackordet, har endast sin funktion i ett givet konventionellt sammanhang, och då endast i dess förhållande till andra språk-objekt, exempelvis dominant och tonika. I interaktion kan språk-objekt utgöra bl.a. språkliga, institutionella och kulturella fenomen, men på egen hand, utan något förhållande till andra språk-objekt, kan varken det neapolitanska sextackordet eller något annat språk-objekt ha någon som helst mening. En sådan ensam mening är meningslös, men i förhållande till ett system med andra meningar blir de: ”meaningful by their role and place within the system.”²³⁹ Att söka ett objekts absoluta eller solipsismiska betydelse är ett hopplöst projekt, vilket Barthes var i färd med att inse. Språket skulle för Barthes inte längre komma att uttrycka den objektiva verkligheten, men språkets funktion blev att uttrycka språk. Att dekonstruera språkets enskilda beståndsdelar för att finna mening, kan med Cages begrepp sägas vara en verklighetsförståelse med *något* i stället för med *intet* som grund; även om dekonstruktionen aldrig når fram, avser den att avtäcka av en kärna, en utgångspunkt, ett något, eller en mening. I slutet av 1960-talet kom emellertid Barthes att ändra riktningen på

²³⁹ Ribière: *Barthes – A Beginner’s Guide*, s. 37. Se också fotnot 170.

sitt sökljus, från en språkförståelse med *något* som grund, till en *verkförståelse* som till synes hade *intet* som grund. Språket var i dess konstituerande ögonblick, i läsandet av verket, intet mer än språkets förhållande till språket i texten.

Julia Kristeva, en av Barthes elever som trots att hon var tjugosex år yngre än Barthes kunde lämna betydande bidrag till Barthes vidare tänkande, beskrev orienteringsändringen: "If structuralism was based on the model of *langue*, poststructuralism is based on avant-garde *parole*".²⁴⁰ *Langue* (språkssystem) och *parole* (tal, talat språk, språklig relation) är distinktioner som Saussure framlade. Saussure gick i sina analyser vägen från det talade språket och dess värden (*parole*), till språket i sin funktion, dvs. till att se språket som strukturen (*langue*) som är allt tals ofta undermedvetna förutsättningar.²⁴¹ Den klassiska musikens tonala struktur kan sägas vara så känd att den verkade som musikens undermedvetna förutsättning för de klassiska kompositörerna. Strukturen (tonaliteten) kom att ifrågasättas in i dess grundvalar vid ingången till 1900-talet, men att musiken alltså krävde ett underliggande *langue* (dodekafoni, bitonalitet, ABA-former, mixturer etc.) verkade det råda konsensus om.²⁴²

"Den moderna myten" följer också Saussures språkförståelse. Artikeln dekonstruerar *parole* för att klarlägga strukturen, *langue*. I Barthes orienteringsändring mot poststrukturalismen kom han emellertid att gå tillbaka till *parole*. Men det var inte i betydelsen av att enskilda utsagor²⁴³ skulle analyseras i sitt meningsinnehåll. Analysen skulle heller inte klarlägga den språkliga strukturen, men den situation som konstituerar *parole*. Liksom verkets konstituerande var väsentligt för Cage i *4'33''*, verket var ju trots allt intet annat än dess utsäende, kom läsningen att bli väsentlig för Barthes. Han menade att tecknet förlorat sin betydelse, och vände sig därmed från tecknet för att öppna ett nytt *fält*, nämligen textens till skillnad från verkets *fält*. Detta skulle omsider leda Barthes till att förkunna författarens död, och måhända kan vi på Cages vägnar också förkunna kompositörens död. Barthes' poststrukturalistiska tänkande är inte bara väsentligt för litteraturvetare och

²⁴⁰ Rylance: *Roland Barthes*, s. 70.

²⁴¹ *ibid.* s. 34; och Ribière: *Barthes – A Beginner's Guide*, s. 35.

²⁴² J.fr. exempelvis Mitchells *The Language of Modern Music*. Han argumenterar för att Schönberg skapar ett musikaliskt språk med sin dodekafoni. Vidare jämför han Schönberg med Stravinskij's neoklassicism men konkluderar att den inte är ett språk utan en stil. Stilen handlar dock om att välja "model or style from the past" (Mitchell: *The Language of Modern Music*, s. 97), vilket gör att stilen handlar om val av *langue*. Vi kan därmed tryggt placera även Stravinskij's neoklassicism i Saussures *langue*-begrepp. Stravinskij själv torde bekräfta detta i bland annat i de föreläsningar som publicerats under namnet *Musikalisk Poetik*. Han argumenterar för att komponerande är ett hantverk som förutsätter hantverkarens kunskap om sitt materials beskaffenheter. Se Igor Stravinskij: *Musikalisk poetik*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag 1991.

²⁴³ Jag använder utsaga som synonym till yttrande. Detta är för att etablera begreppsparet utsaga/utsäende. J.fr "Myten är ett yttrande" (Barthes: *Mytologier*, s. 205) med att 'Myten är en utsaga.' Poststrukturalismen handlar inte om utsagor men om att utsäga.

idéhistoriker. Barthes var också tydlig på att: ”All betydningsproduserende praksis, bilder, musikk, film osv., kan føde tekst.”²⁴⁴, dvs. att hans textbegrepp är lika relevant att använda såväl på musiken som på litteraturen. Att han dessutom hade ett förhållande till Cages musik och tankar, talar ytterligare för att Barthes poststrukturalistiska litteraturkritik är relevant även för att förstå Cages musik.

Barthes’ textbegrepp kom att ändra Författarens uppgifter och funktioner nästa lika radikalt som Cage ändrade Kompositörens. Om kompositörens sa Cage att: ”the less one thinks it’s thinking the more it becomes what it is: writing.”²⁴⁵ Ordet ”writing” skall här förstås helt och fullt som den fysiska processen, helt avskuret från författarens uttrycksvilja. Barthes’ textförståelse kom också att röra sig i den riktningen, men han kom dock aldrig att överge tron på verkets möjlighet till att skapa mening, vilket alltså Cage menade var att missta ton för intellekt. Avhandlingen kommer lika fullt att förfölja Barthes’ tankar, då Barthes hjälper oss att närma oss Cages positiva uttryck.

5.2 Barthes grundlag (fenotext och genotext)

Grunden i Barthes poststrukturalistiska teorier kan avspeglas i det av Kristeva etablerade begreppsparet: fenotext och genotext. ”*Fenoteksten* er [Kristeva:]’det verbale fenomen slik det viser seg i det konkrete utsagnets struktur’.”²⁴⁶ Fenotexten är alltså de traditionella analysmetodernas domän: fonologi, semantik, strukturanalys etc. Fenotexten förstås genom tecken- och kommunikationsteorier och är därmed ”sluttelig semiologiens privilegerte objekt.”²⁴⁷ Fenotextens produkter är utsagor. Den förutsätter att verkets betydelse är slutgiltig och verifierbar. Detta står i direkt analogi till den musikhistoriesyn som Cage tog avstånd från.

Genotexten på den andra sidan är producerande. Den kommer inte med utsagor, utan är instansen som utsäger. Genotexten ”[Kristeva:] ’setter de logiske operasjoner som gjelder konstitueringen av utsigelsens subjekt’ og er ’det sted hvor fenoteksten struktureres’.”²⁴⁸ Den kan sägas vara strukturernas struktur, alltså det som strukturerar strukturerna. Det är i genotexten som sökandet efter, inte finnandet av, textens betydelse äger rum. Barthes orienteringsändring gick från fenotextens struktur till genotextens strukturerande, vilket långt

²⁴⁴ Barthes: ”Tekstteori”, s. 81.

²⁴⁵ Cage: *Silence*, s. 34

²⁴⁶ Barthes: ”Tekstteori”, s. 77.

²⁴⁷ loc.cit.

²⁴⁸ loc.cit.

på väg är analogt med Cages (icke-)intention om att låta musikens struktur, struktureras av naturens sätt att verka.

Innebar detta då att Barthes förkastade allt han framsatt tidigare? Det var snarare så att han inverterade sitt tidigare tänkande. Immanent i det strukturalistiska tankesättet låg dess upplösning i poststrukturalismen. Det var nödvändigt att etablera strukturalismen innan det kunde revolteras mot den.²⁴⁹ Barthes vidhöll dock att det alltjämt var semiologi som var hans forskningsfält, men semiologin delades därmed hos Barthes in i två faser: den strukturalistiska och den poststrukturalistiska.

5.3 Tecknets kris

Det klassiska tecknet, alltså fenotexten eller semiologin anno 1957, var i kris. Tecknet var ”en lukket enhet som derved *stanser* betydningen”.²⁵⁰ Det var kedjat till bokstaven för att söka efter ett slutgiltigt producerat betecknade. En sådan semiologisk förståelse av tecknet ”er åpenbart forbundet med en bestemt metafysikk, nemlig sannhetens.”²⁵¹ Jämför detta med Cages alla utfall mot Beethoven, den som kanske anses vara den störste av alla mästare. Beethoven inte bara skrev sin musik i ett predeterminerat betydelsesystem (tonaliteten), men hans musik kom att förknippas med en hel uppsjö av mytologier vidrörande hur den metafysiska sanningen förmedlades från mästare (Beethoven) via maestro (utövare) till mottagaren av nådegåvan (lyssnaren). Kontrasten är stor till Cages hierarkilösa verkuppfattning där verket konstitueras av dess framförande.

Barthes menade att det var de logiska filosoferna – bland dem Wittgenstein som Cage uppskattade även om han aldrig menade sig förstå honom – som initierade vändningen från sanningskriteriets metafysik till att se det språkliga (meningsbärande) ur ett giltighetsperspektiv. Språket såsom medel till förståelse skulle inte bekräfta men öppna den ”så å si uendelighet av tautologiske transformasjonsmuligheter som ligger i diskursen.”²⁵² Det är närliggande att tolka citatet till att Barthes, med Cageska ord, såg språket som ett intet som ständigt kunde fyllas med ett något. Barthes hade emellertid alltjämt något, mening(sskapande) som grund. Han talade ju om diskursen, vilken ställer vissa begrepp och språkliga vändningar innanför och andra utanför sitt verkningsområde.

²⁴⁹ Se också Rylance: *Roland Barthes*, s. 32.

²⁵⁰ Barthes: ”Tekstteori”, s. 71.

²⁵¹ *ibid.* s. 72.

²⁵² *loc.cit.*

Det ”giltiga” musikverket kan sägas vara det som inte stänger för lyssnarens betydelseproduktion, utan är i stället det musikverk som lägger till rätta för att lyssnaren skall kunna ifrågasätta sina fördomar. Ett exempel på detta är när Cage skrev sitt *Apartment House 1776* som baserade sig på koraler som användes i amerikanska kyrkor i andra halvan av 1700-talet (resonemanget runt *Apartment House 1776* återfinns också i inledningen). Cage fastlade ett system med slumpoperationer som skulle ändra verkets toner och stämantal. Han var dock inte nöjd med resultatet av detta då han inte kom långt nog bort från: ”what was so obnoxious to me: its harmonic tonality.”²⁵³ Det tonala ingick i ett förutbestämt värdemönster och hindrade därmed lyssnarens egen betydelseproduktion. Sagt mera aggressivt är förståelsen av tonaliteten påtvingande. Cage lade då till rätta en andra serie med slumpoperationer som avlägsnade sig tillräckligt mycket från det predeterminerade (tonaliteten), för att han skulle kunna anse att verket, med Barthes ord, öppnade oändligheten av tautologiska transformationsmöjligheter.

5.4 Från transitivt till intransitivt

Den ovan förklarade synen på betydelse var oförenlig med tidigare verkteorier. Därmed öppnade Barthes ett nytt fält, nämligen textens fält. Textens betydelse var inte att återfinna på det Saussureska språksystemets abstraktionsnivå, utan texten erkändes villigt av Barthes såsom evigt självrefererande. De oändliga tautologiska transformationsmöjligheterna låg inte i det tidigare nämnda transitiva förhållandet mellan subjekt och objekt, utan tvärtemot ligger möjligheterna i att såväl läsare som författare erkänner att förhållandet till textens objekt inte är direkt, omedelbart och i slutändan verifierbart. Vårt förhållande till textens språk-objekt är i stället intransitivt.²⁵⁴ Texten förhåller sig i sin självrefererande diskurs till text och till blott inget annat. Barthes gör alltså en helomvändning från ett transitivt förhållningssätt mellan subjekt och språk-objekt, till att i stället betrakta förhållandet intransitivt. Även Cage genomgår en liknande orienteringsändring. Vi har sett hur han gått från vilja till expression (*The Perilous Night*), till att skriva sig själv ut ur verket (*Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* eller 4'33''), vilket med Barthes terminologi blir att förhålla sig intransitivt till verket. Men samtidigt vill jag mena att ett lyssnande på 4'33'' med nödvändighet är att förhålla sig såväl transitivt som intransitivt samtidigt. För att förklara

²⁵³ Cage citerad från Pritchett: *The Music of John Cage*, s. 3.

²⁵⁴ Barthes: ”The Death of the Author”, s. 142.

detta är det nödvändigt att föregripa zenbuddismen, som kommer att behandlas grundligt i avhandlingens sista kapitel.

När Cage i intervjuer har konfronterats med att många av hans uttalanden kan uppfattas som paradoxala, har Cage som oftast med ett leende bekräftat intervjuarens fråga. Han bekräftar motsättningen men samtidigt verkar hans tvärsäkra bekräftelse som om han också säger att motsättningen inte är en motsättning, eller i alla fall att det inte spelar någon roll att det är en motsättning. Det är som om han vill bekräfta den zenbuddistiska tanken om att $A=A$ (en motsättning är en motsättning, eller det transitiva är transitivt) inte kan förstås förrän man insett att $A=B$ (en motsättning är inte en motsättning, eller det transitiva är intransitivt).²⁵⁵ En enkel språklig beskrivelse av 4'33'' är att verket består av musik utan ljud, eller kanske mera riktigt; utan intentionellt ljud. Detta är vidare strukturerat i en tidsram på fyra minuter och trettiofyra sekunder. Verket består alltså av intet (ljud). Hur kan man så förhålla sig till detta? Det är inte helt ovanligt att lyssnare förhåller sig med ilska till 4'33'', men vad innebär det? 4'33'' består ju som sagt av intet, som ständigt kan fyllas med ett något eller för den delen kan intet fortsätta vara blott intet. Problemet eller misstolkningarna av verket uppkommer när lyssnaren misstar sin egen ilska för att vara en karaktäristik vid verket. Cage menade att det faktiskt fanns sätt att missförstå 4'33'' och att de flesta missförstod verket. Missförståndet bestod i att förstå verket med något som grund i stället för med intet som grund. Så snart lyssnaren misstar sig på att hans egens ilska har uppkommit från verket, har också lyssnaren etablerat ett dualistiskt förhållande mellan verk och mottagare. Lyssnaren sätter i så fall verkets premisser, i stället för att verket självt skall få agera i enlighet med sin natur, som har intet som grund. Om mottagaren genomskådar detta kan han se att han måste sluta betrakta sig som subjekt i förhållande till verket som betraktas som objekt, för att i stället sätta verkets egen natur i centrum, dvs. intet. Den logiskt resonerande människan kan alltså komma fram till att 4'33'' endast kan erfaras i ett transitivt förhållande till verket, ett förhållningssätt utan ilska eller andra bestämda meningar om verket, och att ett sådant förhållande nödvändigtvis måste ha intet som grund. Med något som grund förhåller lyssnaren sig i själva verket inte till 4'33''.

Men på den andra sidan kan den samme logiskt resonerande människan fråga sig hur man förhåller sig till intet. Om vi tar Cage på orden och betraktar 4'33'' med intet som grund,

²⁵⁵ Barthes beskriver fyra nivåer i zenbuddismens frånvaro av ett konventionellt västerländskt begrepp för 'betydelse': "Hele zen fører krig mot meningsmisbruket. Som bekjent forhindrer buddhismen alle påstande (og nektelsers) automatiske forløp ved å tilråde at man aldri lar seg fange i noen av følgende fire satser: *Dette er A – Dette er ikke A – Det er på samme tid A og ikke-A – Det er hverken A eller ikke-A.*" (Barthes, Roland: *Japan – tegnenes rike*, s. 79.)

måste vårt förhållande till verket nödvändigtvis bli av intransitiv art, ty hur kan man förhålla sig direkt till intet? Det blir som att försöka förhålla sig till erkännelsen av erkännelsens gränser. Peder Christian Kjerschows uppmärksammar hur Kant talar om en liknande omöjlighet i *Prolegomena*. Det handlar om det omöjliga ”i at fornuften finner et tomrum fremfor seg hvor det ikke finnes ting den kan ikke forstandens tankeformer.”²⁵⁶ Det är som att erfara att man inte existerar.

Den här närmast skolastiska övningen i retoriska kullerbyttor för att bevisa att $A=B$, att transitivt=intransitivt, är endast ett sätt att genom ett logiskt diskursivt språk kunna ana vad Cage möjligen kan mena med en del av sina paradoxer. Han skulle knappast uttrycka sig såsom jag har gjort. Suzuki skulle möjligen närma sig ett sådant uttalande, men han skulle knappast vara så (relativt) klar som i ovanstående resonemang. En av konklusionerna med mina studier av Cage är att han komponerar för att avtäcka verkligheten såsom han ser den. Det handlar inte om att verkligheten har vissa beskaftenheter, utan att se verkligheten såsom den är. Cage talar om zenbuddismens överlogiska språk som återfinns bortom subjekt-objekt-dualismen, eller om vi så vill, handlar det om att se ”nature in her manner of operation”. Genom ytterligare retoriska kullerbyttor kan vi närma oss en förklaring på ’ $A=A$, $A=B$ -problemet’, men vi kan absolut inte erfara det.

Ett välkänt zenbuddistiskt problem är att lyssna till den ena av två klappande händer. Det är dock omöjligt med vår västerländska vetenskapssyn som baseras på dualism och kausala förklaringsrelationer ($A=A$). Om vi försöker lösa problemet tänker vi förmodligen på att separera ljudet i två ljudströmmar med någon form av intrikat tankeverksamhet. Lösningen på problemet kunde i stället vara av en helt annan och för oss otänkbar art, nämligen att det varken finns händer eller ljud ($A=B$). Med den insikten kan vi slå oss till ro i den materiella världen igen ($A=A$). (Se också s. 118.)

Liksom Cages musik kan tänkas vara en försökt förmedlad insikt i en immateriell värld, är också en konsekvens av Barthes poststrukturalistiska textuppfattning, där texten antas vara en oändlig tautologisk transformationsmöjlighet, att texten är avskuren från verklighetens språk-objekt. Texten skall i stället studeras som något immanent, ”ettersom man forbyr enhver referanse til innholdet og ikke vil bestemme den sosiologisk, historisk eller psykologisk”.²⁵⁷ Från citatet torde det framgå att Barthes med ordet immanent inte avsåg att verket besitter en från författaren och hans förståelsehorisont nedlagd betydelse, utan att all betydelseproduktion föregår utifrån verket, och endast utifrån det. Medan verket är producerad betydelse, har

²⁵⁶ Peder Christian Kjerschow: *Før språket. Musikkfilosofiske essays*. Oslo: Vidarforlaget 2000, s. 30f.

²⁵⁷ Barthes: ”Tekstteori”, s. 73.

texten ingen annan betydelse än dess ständiga produktion av betydelse. Verket är utsagan medan texten är utsägandet och det ständiga spelet mellan olika betecknande som inte finner fram till ett slutgiltigt betecknade.

No doubt it has always been that way. As soon as a fact is *narrated* no longer with a view to acting directly on reality but intransitively, that is to say, finally outside of any function other than that of the very practise of the symbol itself, this disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins.²⁵⁸

5.5 Betydelseproduktion.²⁵⁹

Även hos Cage uppkom verket i det konstituerande ögonblicket, men medan Cage inte talar om betydelse eller mening annat än som missförstånd, hävdar Barthes att läsandet är att ge sig in i att producera betydelse. Detta producerande når dock inte fram. Det finner intet slutgiltigt betecknade, utan fortsätter att ständigt vara ett spel mellan betecknanden. Om *Concert for Piano and Orchestra* (1957-58), nämner Cage detta direkt: "I regard this work as one 'in progress', which I intend never to consider as in a final state, although I find each performance definitive."²⁶⁰ Även om båda tänkarna når samma (icke-)resultat, dvs. de finner inte fram till ett slutgiltigt (final) betecknade, är skillnaden mellan de två väsentlig.

Om vi låter Cage sätta diskursen och om vi så skall förfölja Cages tidigare etablerade logik i förhållande till Stockhausen (se kap. 2.13), så fortsätter Barthes ett gammalt projekt. Visserligen når inte Barthes fram till sitt mål, som är en slags innersta dekonstruerad, naken och sann mening, och kanske den meningen inte ens existerar; men i aktiviteten 'att leta' är riktningen utstakad mot ett okänt mål. Fenomenologin har visat oss att tanken alltid är riktad mot något. Även om detta något inte skulle vara reellt men det i stället vore imaginärt, har det ingen kraft att hindra tankens målinriktade verksamhet. Tanken kan alltså tänka på mening även där mening inte finns.

²⁵⁸ Barthes: "The Death of the Author", s. 142.

²⁵⁹ Även ordet betydelseproduktion är hämtat från Kristeva. Ordet fungerar dock bättre på franska (*signifiante*) där det anspelar på det betecknande och det betecknade. För att uppnå ett liknande släktskap mellan orden på svenska, borde betydelseproduktion kallas för 'beteckning-ande'. Kristevas *signifiante* är en variant av 'Författarens död'. Hon polemiserar mot ett statiskt kunskapsbegrepp där kunskapen kan göras till en vara. Allen om Kristeva: "Most people, it would be fair to say, believe that knowledge, if it exists, can be clearly communicated, and because of this it can be bought and sold in books". (Allen: *Intertextuality*, s. 33.) Kristevas alternativ är den s.k. *semianalysen*, där hon betraktar kunskap som alltjämt föränderlig, och där kunskapen alltjämt konstitueras i läsningen. För en redogörelse av Kristevas *signifiante*-begrepp, se *ibid.* s. 30-35.

²⁶⁰ Cage citerad efter Griffiths: *Modern Music and After*, s. 97. Citatet är hämtat från *The Boulez-Cage Correspondence*. Begreppet 'work in progress' är ett väsentligt begrepp för Boulez, men hos Boulez betecknar begreppet i stället ett verk som han kommer tillbaka till för att revidera, för att verket därmed skulle få sin aktualitet förnyad.

Cages projekt är det helt omvända i förhållande till Barthes' och fenomenologins projekt. Han skall inte sträva eller uppnå något som helst och förutsätter heller inte att något existerar. Han vill endast se hur saker vore om inget hände.

Båda två skiljer på verket (noterna/Musiken) och texten (4'33'' och andra post-1952-verk/musiken). Barthes uppmärksammade dessutom en tydlig dualism mellan verkets materialitet och textens immaterialitet. Verket är materiellt i det att det förstår världen utifrån en materiell subjekt-objekt dualism, men verket är också materiellt i den betydelsen att verket är 'boken' såsom föremål. Texten på den andra sidan förstås "[h]elst) metaforisk"²⁶¹ och kan endast erfaras "*in an activity of production*."²⁶² Sagt enkelt: "the work can be held in the hand, the text is held in language".²⁶³

För att ett verk skall kunna erfaras som text är det väsentligt att, som Cage säger att han själv har gjort, författaren skriver sig själv ut ur verket. Liksom Cage strävade efter att skriva musik fri från uttryck, minne och smak, är författarens uppgift varken kommunikation, representation eller uttryck. Författaren anses inte vara textens fader med tolkningsföreträde, utan författaren är i stället en av många aktörer i textens tillkomst.²⁶⁴ Detta ger verket en helt annan temporalitet än ett verk skapat av en Författare. Författaren ansågs tidigare vara verkets *före*, den som födde (både i betydelsen att bringa till livet, och att ge föda till) verket. Författaren *föregick* verket. Texten på den andra sidan äger inte temporalitet, utan var text är: "eternally written *here and now*."²⁶⁵

Liksom båda två erkände verket (noterna/instruktionerna) såsom varigt, men också såsom oegentligt, menade de att texten (musiken) var det väsentliga. Det senare fältet uppkommer endast i det producerande ögonblicket. "Teksten er produktivitet",²⁶⁶ alltså inte produkten av ett arbete. Författarens bidrag till producerandet är att framlägga språkspel som det är upp till läsaren att finna/uppfinna betydelser på. Författarens roll reduceras därmed från att vara den skapande, med emotionella, sociala och andra typer av budskap, till att bli *den skrivande* som lägger språkspelen till rätta för läsaren. Jag påminner om Cages uttalande om att komponera: "the less one thinks it's thinking the more it becomes what it is: writing."²⁶⁷ Läsarens roll blir att gå i en kritisk dialog med textens språkspel så att texten skrivs på nytt genom läsningen.

²⁶¹ Barthes: "Tekstteori", s. 74.

²⁶² Barthes: "From Work to Text", s. 157.

²⁶³ loc.cit.

²⁶⁴ Barthes: "The Death of the Author", s. 142.

²⁶⁵ Barthes: "Tekstteori", s. 145.

²⁶⁶ ibid. s. 75.

²⁶⁷ Cage: *Silence*, s. 34; se också s. 87 i denna text.

Läsande är alltså inte längre möjligt såsom uttydande, utan endast såsom skapande deltagelse. Barthes ser en förebild för detta i ny musik:

We know that today post-serial music has radically altered the role of the 'interpreter', who is called on to be in some sort the co-author of the score, completing it rather than giving it 'expression'. The Text is very much a score of this new kind: it asks of the reader a practical collaboration.²⁶⁸

I ljus av Cages estetik vore dock ordet med-skapare (co-creator) mera precist än medförfattare (co-author) för att beskriva Barthes musiksyn, då Barthes som sagt ständigt strävar efter betydelseproduktion. Med en sådan distinktion kan vi säga att Cage gick steget längre än Barthes och lät lyssnaren vara med-författare. Att använda ordet skapa om Cages verksamhet vore dessutom att missförstå honom. Jag tror inte det finns det uttalandet av Cage i förhållande till hans egna verk som innehåller ordet skapa (create). Att skapa är att ändra det bestående/naturen efter eget gottbefinnande, eller att ur det varande försöka få något varigt att uppstå (j.fr. Nietzsche kap. 5.8). Cages musik skulle hellre invitera lyssnaren till att bli verkets (textens) medkonstituent. Samtidigt som Cage upphöjde lyssnaren till kompositörens nivå, var det en poäng att reducera sin egen roll till lyssnarens. I stället för att skapa skulle Cage lägga till rätta öppna strukturer som utövaren och lyssnaren skulle få lov att fullföra. Dessa strukturer var så öppna att det visst hände att han hörde ett av sina egna verk, ovetande om vem verkets kompositör var! (se s.36)²⁶⁹

Även om båda två tog avstånd från förklaringar som är kausala eller linjära i tid, är den icke-linjära förståelsen av texten en punkt där Barthes syn på läsaren som meddeltagande förtonar sig som den medskapandes roll. Enligt Barthes är läsarens lekfulla spel giltiga oavsett det vore möjligt eller ej för författaren att förutse resultatet av läsarens deltagande, något som även Cage säkert kunde ställa upp på. Men att Sofokles *Oidipus rex* skulle kunna läsas med Freuds oidipuskomplex som teoretisk bakgrund, samtidigt som Flaubert skulle kunna läsas på bakgrund av den senare verksamme Proust,²⁷⁰ är i högsta grad att söka och *skapa* mening. Barthes menar att texten är ett polysemiskt rum som uppstår var gång en läsare låter sig "försvinna" i verket, men Cage menade nog hellre att musiken, i analogi med naturens avsaknad av intentionalitet, var ett 'antisemiskt' rum där det inte borde eller kan letas efter mening.

²⁶⁸ Barthes: "From Work to Text", s. 163.

²⁶⁹ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 229.

²⁷⁰ Barthes: "Tekstteori", s. 82.

Skilda ståndpunkter till trots, råder det konsensus mellan Cage och Barthes om att: medan verket opererar på det slutgiltiga betecknades område, befinner sig texten i det outtömliga betecknandes område. Betydelse blir då inadekvat, till förmån för att den producerande (medkonstituerande) förståelsen erkänns som giltig. Var textförståelse är nödvändigtvis flyktig, personlig och unik.

5.6 Intertextualitet

Texten är själva scenen där den skrivande och läsaren möts. Barthes poststrukturalistiska textteori har befriat Författaren från hans intentioner och gett läsaren betydelseproducerande auktoritet. Den senares nya privilegium innebär emellertid inte att läsaren faktiskt når fram till slutgiltiga betydelseproduktioner. Författarens och läsarens nya roller är förutsättningen för att Texten skall få stå i centrum, och för att textförståelsen skall få vända sig bort från vad Barthes kallar "*ego-cogito*-logikken".²⁷¹ Det är inte aktörerna som deltar i betydelseproduktionen som producerar slutgiltiga betecknanden, utan det är texten som ligger som en öppen scen där läsare (och författare) kan agera i samspel med det skrivna.

Textens material är språket, vilket är ett material (oändligheten av tautologiska transformationsmöjligheter) som öppnar ett stereografiskt rum med en rad sanningar eller meningar som alltjämt är lika sanna. Den minsta enheten som det stereografiska rummet rymmer är 'ordet' som står i ett syntaktiskt förhållande till språkets andra ord. Cage går emellertid ett steg längre (lägg märke till att Cage i följande citat inte beskriver något negerande):

What can be done with the English language? Use it as material. Material of five kinds: letters, syllables, words, phrases, sentences. A text of a song can be a vocalise: just letters. Can be just syllables, just words; just a string of phrases; sentences. Or combinations of letters and syllables (for example), letters and words, et cetera.²⁷²

Barthes ifrågasätter inte språkets grammatik, morfologi, semantik eller något liknande. Däremot ifrågasätter han alla dessas förhållande till läsaren och verkligheten. Cage ställer sig däremot helt öppen för att använda språkets beståndsdelar såsom musikaliska material, vilket kan gå ut över språkets alla analytiska nivåer. I meningen "trucksrsg Measured tSee t A / ys sfOi w dee e str oais"²⁷³ (är detta poesi eller musik?), etablerar Cage en fullständigt

²⁷¹ *ibid.* s. 77.

²⁷² Cage: *Empty Words*, s. 11.

²⁷³ *ibid.* s. 12.

främmande morfologi där diftonger och okonventionella konsonantsammansättningar duggar tätt. Dessutom kan det verka som om meningen har en syntax då den visuellt är avgränsad som en mening. För övrigt kan nämnas att Cage bearbetade ett redan så dekonstruerat verk som Joyces *Finnegans Wake* i serien *Writings through Finnegans Wake*.²⁷⁴

När Barthes löser upp verkets mening kan det lätt verka konventionellt i förhållande till Cages radikala språk- och musikbehandling. Hos Barthes handlar meningsupplösningen framför allt om att ändra ett verks temporalitet. ”There is, to put it simply, in the classic, readerly text [readerly text – verk] a strong illusion of narrative progression which the textual analyst [den som läser det skrivna som text] can only seek to disturb, never completely overturn.”²⁷⁵ Barthes vill vända sig från Verkets (the readerly text) linjära tid, för att i stället vända sig mot den obestämda och flackande tiden, som rymmer det stereografiska rum i vilket textens möjliga meningsproduktion återfinns. För att illustrera spänningen mellan textens många sanningar, citerar Barthes *Markusevangeliet* (5:9): ”My name is Legion [texten]: for we are many [sanningarna].”²⁷⁶ Men trots att dessa sanningar inte bryter ned språket i dess mest grundläggande beståndsdelar menar Barthes, såsom också Cage, att den nya förståelsen som texten producerar inte nödvändigtvis följer tankens invanda diskursiva förståelse, narrationen eller *doxa*. I stället ”ger den sig i kast med andra logiker (det betecknandes och kontradiktionen)”.²⁷⁷ Texten är *para-doxa*, den är det fält där det skrivna vibrerar, delar sig upp och kommer på avvägar. Texten går i dialog med sig själv om sitt eget medium, till skillnad från verket som har en avslutad mening.

Men även om varje text är ny var gång den uppkommer i interaktionen mellan läsare och det skrivna, betyder inte det att texten är solipsismisk utan någon förankring utanför sig själv. Som tidigare nämnt förhåller texten sig blott till text och intet annat, men i begreppet text ligger inte bara den föreliggande texten, men däri ligger också dess förhållande till andra texter. I artikeln ”Tekstteori” citerar Barthes Kristevas åsikter om textens väsen: ”Vi definierar Teksten som et translingvistiskt apparat som redistribuerer språkets orden idet det setter en kommunikativ tale som sikter mot direkte informasjon i relasjon til forskjellige fortidige eller synkrone utsagn.”²⁷⁸ I detta ligger fröet till det intertextuella om vilket Kristeva i boken *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art* säger följande: ”any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of

²⁷⁴ Se bl.a. ibid. s. 133ff; Cage: *X: Writings* ’79-’82, s. 1ff; ibid. s. 173ff.

²⁷⁵ Allen: *Intertextuality*, s. 86.

²⁷⁶ Barthes: ”From Work to Text”, s. 160.

²⁷⁷ Barthes: ”Tekstteori”, s. 77.

²⁷⁸ ibid. s. 74.

another.”²⁷⁹ Textens material är alltså språket, vilket tar del i en diskurs där texten läses på bakgrund av andra (skrivna eller oskrivna) texter, samt lägger sig själv till grund för framtida läsningar med sig själv som bakgrund. Sagt (lite för) enkelt: ”when we tell or hear a story, we know intuitively how to tell it or interpret it because we have read or heard stories before.”²⁸⁰ Texten tar alltså del i en historisk dialog. Vi bör dock lägga märke till att dialogen inte är diakron, den är alltså inte linjär eller stringent, men hellre punktvist refererande i tid. Det handlar heller inte om att finna historisk kausal bekräftelse:

Som betingelse for enhver tekst, uansett hvilken, kan intertekstualiteten selvfølgelig ikke reduseres til et spørsmål om kilder eller påvirkning; interteksten er et allment område for anonyme formuleringer som sjelden kan spores tilbake til en opprinnelse, og for ubevisste eller automatiske siteringer uten bruk av anførselstegn.²⁸¹

En sådan förståelse, där texten ingår i ett sammanhang i förhållande till synkrona historiska utsagor, där texten trots att den förhåller sig till textfältet konstant undviker alla betecknade, är vad som ligger till grund för Barthes intertextualitetsbegrepp.

Cage var mycket medveten om att en rad andra kompositörer föregripit såväl 4’33’’ som hans övriga produktion: ”Det är märkligt att det mesta man tror sig ha kommit på redan finns hon någon föregångare.”²⁸² Med ett intertextualitetsbegrepp undgår vi att betrakta förbindelserna mellan exempelvis Rauschenbergs vita dukar, Duchamps *Fontän*, Saties *Vexations* och 4’33’’, som inspirationer eller kausala förhållanden. Förbindelserna är inte släktskapsförbindelser utan kan på sin höjd beskrivas som betecknanden som betecknar betecknanden.²⁸³

5.7 Kritikens uppgift

Ryktet om författarens död är betydligt överdrivet (anspelandet på ett så känt uttalande är för övrigt en tydlig intertextuell referens). Skall författaren betraktas som död måste han också bekännas som uppstånden igen ifrån de döda, men nu inkarnerad i läsarens skepnad. I betydelseproduktionen säger Barthes att läsarens läsning är en skrivande verksamhet vars mål

²⁷⁹ Aamotsbakken: *Tekst og intertekst*, s. 10.

Samma citat finns också i Allen: *Intertextuality*, s. 39.

²⁸⁰ Ribière: *A Beginner's Guide*, s. 49.

²⁸¹ Barthes: ”Tekstteori”, s. 78; se också Barthes: ”From Work to Text”, s. 160.

²⁸² Ekblom: *Bildstorm*, s. 378.

²⁸³ Allen finner en korrespondens hos Derrida: ”At the very beginning of *Of Grammatology*, he defines writing [vilket också kan förstås som det deltagande läsandet] in terms of the ’signifier of the signifier’.” (Allen: *Intertextuality*, s. 65.)

är: ”*At kommentaren selv*”, alltså läsningen ”*skal bli en tekst*”,²⁸⁴ vilket står helt i analogi med utövarens och lyssnarens radikala ansvar hos Cage. Författaren och kompositören existerar alltså, men efter textens nedtecknande har verkets upphovsman lämnat sin tillvaro som textens kausala *före*. Han befinner sig i stället på samma temporala och hierarkiska nivå som läsarens nivå när det gäller att uttyda texten.

Då också var ny läsning är att betrakta som en ny text, och ingen läsning kan upprepas, försvinner textens permanens och därmed försvinner också grundlaget för att kritisera och rangordna. Den semiologiska poststrukturalistiska kritiken riktar sig i stället mot textens förmåga att läsas som text. Hos Barthes innebar det att kritiken ”setter sin egen diskurs under debatt”.²⁸⁵ Också Cage vände sig från rangordnandet. När han valde bort sin första version av *Apartment House 1776*, var det inte för att den inte klingade i enlighet med Cages ideal om musikalisk skönhet, utan för att den liknade originalet alltför mycket. Den första versionen framhävde element ur äldre betydelsesystem (tonala koraler), medan den andra versionen var öppen och fri från minne, smak och uttryck. Den första versionen var mer verk än text. Den andra versionen krävde större accept från verkets mottagare, medan den första versionens utestängde de ljud som låg bortom koralens konventionella ljud såsom omusikaliska. Men detta innebär inte att den första versionen nödvändigtvis måste förkastas: ”for once anything happens it authentically is.”²⁸⁶ Det var därmed inte möjligt att begå misstag i att uttala ingenting – det kunde endast göras mer eller mindre lyckat. Griffiths menar att det finns grader av uttalanden som säger ingenting, samt att ”nobody could make unmeant music as he [Cage] could.”²⁸⁷ I så fall kan den andra versionen sägas tala ingentings röst starkare än den första versionen.

Men åter skiljer de två tänkarna sig åt. Barthes kom till sin betydelseskäps från att dekonstruera Mening. Genom dekonstruktionen visade han att det inte finns ett slutgiltigt betecknande. Därmed var också den bedömande kritiken överflödigt då den opererade med att jämföra meningars kvalitet. Cage däremot förstod underifrån: från intet. Ett misstag var inte möjligt då allting var av grundläggande vikt (profound). Allt som hände var autentiskt varande. Kritiken var enligt Cage överflödigt då allt som hände var autentiskt varande eller grundläggande betydande.

Barthes började med att tro på något men trodde till slut på intet. Cage började med intet och trodde slutligen på allt.

²⁸⁴ Barthes: ”Tekstteori”, s. 84.

²⁸⁵ *ibid.* s. 83.

²⁸⁶ Silence s. 59; se också Griffiths: *Modern Music and After*, s. 25.

²⁸⁷ *loc.cit.*

5.8 Semiologisk metafysik

Essän ”Tekstteori” avslutas med ett Nietzschecitat vars innehåll, om än inte ordval, upprepar den så ofta av Cage uppmärksammade skillnaden mellan det dualistiskt logiskt diskursiva och naturens intentionslösa varande.

vi er ikke *subtile* nok til å merke det *vordendes* sannsynligvis *absolutte strøm*; det *varige* kan vi takke våre grovinnstilte organer for, de som sammenfatter alt og bringer tingene ned på felles plan, mens jo ingenting eksisterer *i denne form*. Treet er hvert øyeblikk en ny ting, vi hengir oss til *formen* fordi vi ikke fatter subtiliteten i en absolutt bevegelse.²⁸⁸

Barthes anar alltså Cages tankevärld men han väljer att inte ta steget ut i den (eller vågar ha inte?). Barthes sista ord i samma essä är: ”Teksten er også dette treet hvis (provisoriske) benevnelse vi skylder grovheten i våre sanseorganer.”²⁸⁹ Barthes verkförståelse är en dekonstruktion in i verkets ’atom’. Barthes väljer att kalla verkets innersta beståndsdel för text, men vad skulle hända om också texten, verkets atom, blev dekonstruerad? Skulle en oändlighet av textuella fält med oändligt många nya benämnelser öppnas? Vår förståelse, även den till synes mest fördomsfria förståelsen, är alltid beroende av en rad förutfattade meningar. Vi kan kalla dem förståndskategorier, diskurser eller förståelsehorisonter. Barthes visar hur diskursen kan dekonstrueras, men genom att göra detta ställer han också sitt eget tänkande till förfogande för andra att dekonstruera – vilket gör att Barthes textteori riskerar att falla in i en ändlös dekonstruktivistisk och självrefererande regress. Cage på sin sida löser problemet genom att varken erkänna diskurs eller förståndskategorier. Han erkänner egentligen inte Barthes projekt som problematiskt. Problemet med Cages lösning är dock dess omöjlighet att artikuleras i språk. Frågan blir om vi föredrar en slutgiltig nonverbal lösning som aldrig kan bekräftas, eller om vi föredrar en intrikat dekonstruktivistisk lösning som dock uppenbarligen inte är slutgiltig.

²⁸⁸ Barthes: ”Tekstteori”, s. 85.

²⁸⁹ loc.cit.

Kapitel 5

Pre-reflexiv musik

6.1 Inledning

Med utläggningarna om Cages estetik i förhållande till Barthes verk- och textteorier hoppas jag ha tydligtgjort, om än inte svarat på, några av de frågor som 4'33'' reser. Även om jag inte helt har klarat mig utan att hänvisa till Cages syn på 4'33'' som blott *varande* utan krav på förklaring, har jag emellertid så långt som möjligt försökt att diskutera 4'33'' på vår vetenskapliga "hemmaplan", nämligen genom det logiskt diskursiva språket. Men som vi också sett är ett sådant språk otillräckligt för att beskriva Cages projekt. Barthes' projekt var, i såväl hans strukturalistiska som hans poststrukturalistiska fas, av epistemologisk karaktär. Han talade om vad som yttrar sig såsom varande och vad vi kan veta om det, men han talade inte om själva varandets morfologi. Man kan då undra sig om inte hans epistemologiska undersökning egentligen kräver en underliggande ontologi som kan verka som garant för kunskapen, vilket är en fråga som Sartre ställde sig i *Varat och intet*.

Vi kommer även att se att en förståelse av Cage genom Sartre kommer att komma till korta. Men Sartre står med ena benet i västerländsk filosofisk diskurs och med andra benet i österländsk mystik, vilket gör Sartre väl ägnad åt att föra oss närmare Cages zenbuddistiska tankevärld. Vår undersökning kommer nu att lämna epistemologin för att vända sig mot Sartres fenomenologiska ontologi såsom den framställs i *Varat och intet* (1943). För att vara skrivet under förra seklet är *Varat och intet* ett sällsynt ambitiöst filosofiskt verk. I det försöker Sartre att gå till roten med den västerländska filosofin, för att så försöka etablera och bygga upp ett fullständigt filosofiskt system utifrån den fenomenologiska ontologin.

Innan Sartre får inta scenen bör det sägas att Barthes kunde ha varit en ledsagare i projektet att leda oss närmare Cages zenbuddistiska tankevärld genom verket *Japan – tegnenes rike*. Boken är liksom *Mytologier* uppbyggd som en rad små artiklar och essäer, som var för sig visar till fenomen i det japanska samhället, som i sin tur visar till en radikalt annorlunda tankevärld, vilket slutligen låter oss sätta vårt eget västerländska tankesätt under förstoringsglasat. Med exempel efter exempel visar Barthes hur japansk mentalitet inte alls är lika fixerad vid det linjära och resultatinriktade. Han kan skönja detta i den japanska grafiska traditionen som inte använder sudd, men där en och samma gest skriver det hela och fulla meddelandet,²⁹⁰ vilket skiljer sig från vårt stackaterade sätt att skriva, där enskilda ljudtecken (bokstäver) konstituerar det enskilda ordet som i sin tur konstituerar meningen, etc; men det kan också åskådliggöras i skillnaderna mellan japanska pengaspelautomater, ”pachinko”,²⁹¹ där en handling – igångsättandet av spelkulan – utgör spelarens hela påverkningskraft i spelet. Den japanske spelaren skiljer sig så från den västerländske i det att den japanske accepterar sin initiala handlingens utfall, medan den västerländske förväntas att med stötar och tillrop påverka spelets utfall efter handlingen som initierade spelet, vilket också är signifikant för skillnaden mellan det japanska och det västerländska. I pachinkon är handlingen ’att spela’ det väsentliga, medan den enarmade banditens funktion hellre är att föra spelaren till ett bestämt mål, pengavinsten, än den enarmade banditens funktion är att låta spelaren spela. Vidare visar Barthes hur paketet/presenten (den tomma strukturen/intet) i Japan verkar ha en viktigare funktion än paketets innehåll.²⁹² De träffande exemplen är minst lika många som kapitlen i boken, men att låta Barthes ledsaga oss in i zenbuddismen skulle inte föra oss närmare mot en förståelse av Cages zenbuddism, då Barthes intresse för zenbuddismen snarare springer ur en fascination för det han inte förstår, än intresset springer ur ett genuint försök att införliva det japanska icke-linjära tänkandet i hans egen filosofi.

Med Sartre kommer vi att se hur Sartre och Cage till synes upptog sig med samma frågor. Det mest tydliga är kanske att Cage ansåg att *intet* är grunden för såväl lyssnande och musik, som för vårt mänskliga sätt att vara. Sartre på sin sida sa också att det är just *intet* som karaktäriserar medvetandets konstitution. Långt på väg kan dessa män sägas vara eniga. Cage så att säga levde ut Sartres ontologi, men där visar sig också skenenigheten. Det som var teori för Sartre, var i stället praktik för Cage. Emellertid kan Sartre ge oss ett språk för att närmare förstå Cages kompositoriska verksamhet.

²⁹⁰ Barthes: *Japan – tegnenes rike*, s. 43 och framför allt s. 93.

²⁹¹ *ibid.* s. 35ff.

²⁹² *ibid.* s. 50ff.

6.2 En utgångspunkt

I *Varat och intet* synar Sartre filosofins mest grundläggande teser i sömmarna. Han attackerar bland annat den moderna filosofins grundläggare, Descartes, som Sartre menade förhastade sig en smula när han byggde upp sin filosofi på *Cogito ergo sum*. Descartes' projekt var att finna en säker punkt för filosofin, eller om vi så vill; en tankens minsta möjliga beståndsdel. Denna menade sig Descartes finna i människans existens som tänkande väsen. Men i sitt yttrande syndar han mot andra regeln i sin egen *metod*, nämligen att "uppdelat vart och ett av de problem jag skulle undersöka i så många delar som möjligt och som det behövdes för att bättre lösa dem."²⁹³ (min kursivering)

Sartre använde en annan formulering som utgångspunkt för att visa till en än mindre tankemässig beståndsdel: "Alain, wanting to express the obvious 'To know is to be conscious of knowing,' [Sartre lämnar ingen litteraturhänvisning] interprets in these terms: 'To know is to know that one knows.'"²⁹⁴ Medvetandets minsta beståndsdelar förutsätter hos såväl Descartes som Alain ett tänkande jag, samt att detta jag har förutsättningar att tänka reflexivt.

När Descartes satte begreppen i högsätet innebar det ytterligare ett problem i förhållande till att konstituera en ontologi. Det begreppsliga är nämligen dömt att leda in i ändlös regress. För att förklara ett begrepp måste vi ta i bruk ett annat begrepp, vilket endast kan förklaras med ett annat begrepp, etc. (*idea ideae ideae, etc.*).²⁹⁵

Sartre på sin sida menade att det fanns en medvetandeform som kringgick dualismen och begreppens tyranni. Detta medvetande är det så kallade pre-reflexiva medvetandet.

6.3 Reflexivt och pre-reflexivt medvetande

Barthes syn på läsandet såsom han framlade det i *Lysten ved teksten*,²⁹⁶ kan väl illustrera det pre-reflexiva medvetandet (jag kommer tillbaka till Sartres eget exempel). För Barthes var det att läsa, att uttyda en text, en erotisk²⁹⁷ praktik. Det erotiska är en metafor för en aktivitet där aktörerna (läsaren och texten) så till den grad uppslukas av sin aktivitet, att skillnaden mellan subjekt och objekt upphör. Analogin till Cages projekt, att ge sin musik en form som

²⁹³ René Descartes: "Avhandling om metoden" ur *Valda skrifter* (red. Konrad Marc-Wogau). Stockholm: Natur och Kultur 1998, s. 39.

²⁹⁴ Sartre: *Being and Nothingness*, s. xxviii.

²⁹⁵ loc.cit.

²⁹⁶ Roland Barthes: *Lysten ved teksten*. Oslo: Solum Forlag A/S 1998.

²⁹⁷ Barthes skriver det franska ordet "jouissance", vilket i *Lysten ved teksten* är översatt med "vellyst" och i Ribière: *Barthes – A Beginner's Guide* med "ecstasy". Ordet 'erotisk' är emellertid mera träffande för innehållet i Barthes begrepp.

lägger till rätta för erfarenheten av subjektets och objektets icke-existens, är tydlig. Musiken kan inte fästas till papperet såsom färdigproducerade idéer (objekt), men musiken *är* i stället endast i produktionen, i mötet mellan verkets konstituent, vilket inkluderar rummets och omgivningen ljud. Vad som kommer från vilken instans i framförandet är inte väsentligt. Det väsentliga är hellre att musiken är en process där medvetenheten om kompositören och det tolkande jaget kommer i bakgrunden, vilket i sin tur har en tydlig analogi till Barthes.

I det erotiska läsandet av texten ligger inte medvetandet om det läsande jaget i dagen. Jaget är i stället pre-reflexivt. Läsaren är så att säga *i* texten, men äger inte direkt medvetenhet *om* att han läser. Sartre skulle säga att läsaren inte är medveten om litteraturen, då ett sådant medvetande förutsätter ett medvetande om det tänkande jaget. I det pre-reflexiva medvetandet har i stället läsaren medvetenhet (om) litteraturen, eller kort och gott: litteraturmedvetenhet. Sartre sätter (om) i parantes för att visa det tänkande subjektets tillbakaträdande. Om man emellertid skulle fråga läsaren vad han gör, skulle han vakna från sin nedsjunkenhet i litteraturen och verbalisera sin aktivitet. Utan att tveka skulle han kunna svara att han läser. Det pre-reflexiva lyfts då upp på det reflexiva planet och läsaren blir sig reflexivt medveten om sin läsande aktivitet, och kan därmed verbalisera sin verksamhet.

Cage försökte med sin musik att i största möjliga utsträckning lägga till rätta för att medvetandet skulle få fungera pre-reflexivt. Hans musik *är* endast så länge musikens deltagare står i ett omedelbart förhållande, eller i en ”*existentiell* relation”²⁹⁸ till processen. Musiken kan alltså inte betraktas autonomt, varken som fysiskt objekt (noter) eller som verbalt objekt (begrepp), utan den måste förhållas till direkt för att existera. Att förhålla sig till vad musiken potentiellt skulle kunna vara genom noter eller begrepp, kan inte föra längre än till ett ”consciousness (of) being potential”,²⁹⁹ vilket är ett reflexivt förhållningssätt till musiken, vilket är att förhålla sig till begreppen/noterna och inte till musiken.

Så långt är det inte den aspekt av det pre-reflexiva medvetandet som inte Cage skulle kunna köpa. Det pre-reflexiva medvetandet omöjliggör också att det tänkande jaget i kraft av sin reflexiva tanke, definierar och härskar över tingen och musiken. Detta medvetandes fullständiga begreppsliga tomhet, gör att vi kan se det pre-reflexiva medvetandet som det *intet* Cage talar om, som ständigt kan fyllas av *något*.

Utifrån dikotomin reflexiv/pre-reflexiv kan vi alltså bättre förstå vad Cage menar med att missförstå 4’33’’ genom att lyssna på det med något som grund i stället för med intet som grund. Att gripa ett verk som objekt, oavsett det är i form av noter eller begrepp, är att förhålla

²⁹⁸ Østerberg: *Jean-Paul Sartre*, s. 18.

²⁹⁹ Sartre: *Being and Nothingness*, s. xxx.

sig till ett reflexivt något som inte är verket. Men dessutom handlar dikotomin något/intet om det temporala vid tillvaron.

När jaget stannar upp (reflekterar) vid ett passerande något, avbryts strömmen av något samtidigt som egot framträder med sina värderingar och domar, vilket upphöjer det något som det reflekteras över till det reflekterandes grund. Grunden är därmed inte längre intet men något, vilket alltså inte är i samsvar med Cages filosofi. Så länge allt accepteras, är medvetandet pre-reflexivt och intet är grunden. Detta innebär emellertid inte att lyssnande (eller att leva) måste ske i en stormande (pre-reflexiv) hänförelse där allting försiggår enkelt och smärtfritt. Hänförelsen kan tvärtemot representera ett problem. Om känslorna blir alltför starka uppkommer gärna en rädsla för att mista känslorna eller det våra känslor är riktade mot, vilket är en form för reflexion och ägande snarare än accept. Cage påpekade i ett resonemang att de flesta mord begås av människor som den mördande älskar eller har älskat. Men heller inte smärta eller sorg är nödvändigtvis problematiska känslor. Det är först när den perciperande definierar känslorna som outhärdliga och vill göra något med dem, som egot och reflexionen träder fram.

Det ovan beskrivna förhållningssättet till verkligheten skulle lätt kunna leda till likgiltighet, inåtvändhet och pessimism – i alla fall om livet betraktades som grundläggande meningslöst. Men det är viktigt att poängtera att Cages grundläggande livshållning inte var förnekande, men att accepten alltid stod i centrum. Detta förde till att han betraktade allting, om det så vore en nysning eller att plötsligt stanna upp för att lyssna, som grundläggande betydelsefullt.

När Sartre själv skall förklara det pre-reflexiva medvetandet använder han sig av aktiviteten att räkna cigaretter, och resultatet han kommer till är att cigaretterna är ett dussin. Valet av exempel är anmärkningsvärt och visar hur den ovan skisserade enigheten mellan Sartre och Cage är en skenenighet. Metaforen om läsandet som en erotisk praktik är en verksamhet utan mål. Till skillnad från reproduktionen och cigaretträknandet, har erotik ingen annan betydelse än dess utövande i stunden. Likaså är det med Cages musik, som inte har betydelse annat än i utövandets stund, vilket hindrar den från att bli objekt eller produkt, ty om den skulle bli objekt är den inte längre den process den var avsedd som. Sartre på sin sida var ute efter att producera mening (ett dussin) med sin verksamhet. Visserligen är meningen arbiträr, något som också Sartre insåg, men hans aktivitet var ovedersägligen meningsproducerande. Genom sitt exempel visar Sartre att han avsåg det pre-reflexiva för att endast vara en teoretisk möjlighet som inte kan kvarhållas i erfarenheten. Så snart vi blir oss medvetna om vad vårt pre-reflexiva medvetande är medvetet om, är inte längre medvetandet

pre-reflexivt utan reflexivt, eller som Barthes säger: ”så snart selvfortapelsens prinsipp blir forstått, mister det sin virkning”.³⁰⁰ Sartres medvetande hade ständigt en riktning mot betydelser och mot ord, alltså mot reflexionen.

Cage på sin sida erkände inte att tanken hade en riktning, och han ville heller inte tillägga tingen egenskaper de inte hade, men i stället låta dem vara vid sin natur. Men Cage kunde heller inte förklara det pre-reflexiva, ty när det pre-reflexiva är forstått, har det också tappat sin verkan. Grips det blir det något annat. Det pre-reflexiva baseras på erfarenhet, inte på resonemang.

Den kanske mest grundläggande distinktionen hos Sartre är den mellan varat-för-sig och varat-i-sig, vilken ligger till grund för det mesta av Sartres tänkande, inkluderat slagord som att ”eksistensen går forut for essensen”.³⁰¹ Distinktionen var väsentlig för de abstrakta expressionisterna, och distinktionen är därmed nödvändig att känna för att kunna forstå mitt senare resonemang om de amerikanska ”action painters” i Rosenbergs artikel.

6.4 De två existensmodi

Låt oss åter ta en sten som exempel, men denna gång föreställer vi oss att stenen är avsevärt större än Barthes svarta sten. ”*I seg selv* betyr den stenen ytterst på stupet der oppe ingenting’. – ’Men den betyr noe *for meg* som bor her, for den kan en dag styrte ned og ødelegge meg’.”³⁰² Den medvetande existensen kallar Sartre för varat-för-sig, därför att den förhåller sig till tingen i världen och tillägger dem värden och egenskaper. Tingen på den andra sidan är i-sig utan att behöva göra något för att realiseras. ”En sten er en sten, og den trenger ikke gjøre noe for å være en sten.”³⁰³ Vi kan dela den i bitar utan att den förändrar sitt faktiska vara. Faktum är att stenen *är* lika fullt om vi så skulle mala den till sand. Det vi emellertid skulle kunna kalla stenens sten-het upplöses dock till sand, men sten-heten härstammar inte från stenen utan från det betraktande och benämmande medvetandet. Medvetandet är ett vara-för-sig, därför att det tillägger ting och sig självt värden och egenskaper. Varat-för-sig är alltså människans vara. Varat-för-sig är det som varat-i-sig inte är. När det senare *är*, måste alltså varat-för-sig vara det varat-i-sig inte är. (Lägg märke till hur

³⁰⁰ Barthes: *Lysten ved teksten*, s. 51.

³⁰¹ Sartre: *Eksistensialisme er humanisme*, s. 8.

³⁰² Vestre: ”Innføring i Jean-Paul Sartres filosofi”, s. 12f.

Vestre lämnar ingen litteraturhänvisning och han klargör inte ens huruvida det faktiskt är Sartre som sagt detta. Sammanhanget tillsäger dock att så är fallet.

³⁰³ Schaanning: *Modernitetens oppløsning*, s. 39.

detta resonemang förutsätter ett dualistiskt tankesätt. Från vetenskapen ett *någots* existens, antas med största självklarhet att det existerar en motsats till detta *något*.) ”Væren [i-sig] er *dette*, og utenom dette, *intet* [væren-for-sig].”³⁰⁴ Alltså *är* inte varat-för-sig. Varat-för-sig, alltså medvetandet, är *intet*. Kort sagt kan man säga att varat-för-sig är vad det inte är och är inte vad det är – ”being what it is not and not being what it is.”³⁰⁵

Trots ovanstående resonemang hävdar Sartre, med hänvisning till hans två existensmodis ömsesidiga beroende av varandra, att hans fenomenologiska ontologi inte är dualistisk!

6.5 Harold Rosenberg och ”The American Action Painters”³⁰⁶ – ett intermezzo

Likheterna mellan de abstrakta expressionisterna (action painters) och Cage är slående. Vid första anblick kan exempelvis Pollock och Cage verka vara tvillingsjälar. Cage uttalade emellertid sällsynt hårda ord om Pollocks personlighet. Men vi kan spekulera i huruvida det antagonistiska utfallet också handlade om att resultaten av Cages och Pollocks konst kan verka så besläktade, att Cage kanske menade sig bli missförstådd genom Pollocks konst. Mike Bidlos konst kan hjälpa oss att formulera problemet.

Bidlo kopierar välkända mästerverk som signeras exempelvis ”Not Pollock”. Frågan är: om kopian är exakt lik originalet (vilket Bidlos hantverkskunnande tyvärr inte tillåter), vad är det då som gör skillnaden mellan en Pollock och en Not Pollock? Det finns två möjligheter.

Den ena är att det inte är en skillnad. Konstverket är då endast det synliga resultatet eller produkten. Det är en enkel logik. Om A har en rad egenskaper (summan av dess kompositoriska verkningsmedel) och B har exakt de samma egenskaperna och inga andra egenskaper, då är A identisk med B.³⁰⁷

³⁰⁴ Sartre: *Væren og intet i utvalg*, s. 94.

³⁰⁵ Sartre: *Being and Nothingness*, s. xli; se också Schaanning: *Modernitetens oppløsning*, s. 40.

³⁰⁶ Harold Rosenberg: ”The American Action Painters” från *Art News* 51/8, December 1952. URL: <http://www.pooter.net/intermedia/readings/06.html> (2003-05-13).

Den uppmärksamme läsaren kommer säkert att fråga sig hur Rauschenberg, med sin nära vänskap och med sitt släktskap till Cages skapande, förhåller sig till detta avsnitts innehåll. Visserligen är det de abstrakta expressionisterna generellt som står i fokus i Rosenbergs artikel, men om det är en enskild konstnär som i större utsträckning än någon annan som står i artikelns centrum, så är det hellre Jackson Pollock än det är Robert Rauschenberg. Det väsentliga är emellertid inte vem som uppmärksammas mest av Rosenberg, men att hans argumentation till synes tangerar Cages estetiska tänkande, men som vid närmare granskning visar sig vara av ett helt annat väsen.

³⁰⁷ Arthur C. Danto tar upp konstens identitetsproblem i samband med Warhol: ”why were his boxes works of art while the almost indistinguishable utilitarian cartons were merely containers for soap pads?”. Dantos svar är att det är i intentionerna som skillnaden ligger. (Danto, Arthur C.: ”Art, Philosophy, and the Philosophy of Art”, från *Humanities Vol. 4, No. 1 (February 1983)*, pp. 1-2. Hämtad från URL: http://www.csulb.edu/~jvancamp/361/361_r1.html (2003-10-29)).

Om vi emellertid menar att det trots detta är en skillnad mellan de två, menar vi alltså med nödvändighet att konstverket inte bara konstitueras av det visuella/materiella, utan att konstverket på något sätt transcenderar materien. Genom att signera målerierna med ”Not...” uttalar Bidlo sin egen åsikt, nämligen att det är en skillnad mellan en Pollock och en Not Pollock. Intentionerna i de två målerierna är väsensskilda. Pollock skapade något originellt som han och bara han kan skapa, medan Bidlo är en hantverkare vars intention inte är att skapa något originellt utan endast att replikera. Paradoxalt nog skapar Bidlo konceptuellt originell konst, vilket också var hans intention, men det är en annan femma.

Cages musik och Pollocks konst besitter många likheter men intentionerna är lika väsensskilda som intentionerna till Bidlos och Pollocks konst. I sin epokgörande artikel ”The American Action Painters”³⁰⁸ skriver Harold Rosenberg:

At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or ”express” an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event. The painter no longer approached his easel with an image in his mind; he went up to it with material in his hand to do something to that other piece of material in front of him. The image would be the result of this encounter.³⁰⁹

Det är knappast ett ord i citatet som inte kan översättas till Cages musik. Musiken är en händelse vars grund återfinns i materialets diskursivitet, men musiken strävar i stället efter att frigöra materialets (ljudets) eget vara. Liksom Cage ville finna idel nya klanger för att befria musiken från dess potentiella teckenfunktion, utmärkte sig också de abstrakta expressionisterna vid ”[the] extinguishing [of] the object”.³¹⁰ Form, färg, komposition, linje var alla hjälpmedel som fick stryka med. ”What matters always is the revelation contained in the act [of creation].”³¹¹ De abstrakta expressionisterna rev till och med ned skillnaden mellan konst och liv. Analogin till Cage kan tyckas fullständig, men skenenigheten visar sig omsider i förhållandet mellan konst och liv. ”A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist.”³¹² Detta går stick i strid med vad Cage sa, vilket Sartres existensmodi skall få visa.

En av de viktigaste betydelserna av att varat-för-sig inte är vad det är, är att människan inte är produkten av hennes föregående handlingar. I stället är hon sina handlingars val i vart

Skillnaden mellan Warhol och Bidlo är emellertid att Warhols objekt är ’konstmuseet’ och ’det värdiga objektet’, medan Bidlos konst handlar om ’originalitet’. Bidlo har faktiskt producerat Not Warhol-verk, vilka är underbart humoristiska målningar i sitt multi-metaperspektiv.

³⁰⁸ Rosenberg: ”The American Action Painters”

³⁰⁹ loc.cit.

³¹⁰ loc.cit.

³¹¹ loc.cit.

³¹² loc.cit.

ögonblicks givna situation. Men som vi sett fanns det en tendens i det pre-reflexiva medvetandet att utvecklas i eller invecklas mot det reflexiva. Varat-för-sig avhänger i så fall av begrepp för att kunna reflektera över sitt eget vara. Genom reflexionen strävar det efter permanens, dvs. att det skall bli såsom varat-i-sig. Sin reflexionsförmåga kan emellertid varat-för-sig inte göra sig av med, och därmed är det alltså för-sig. Vad varat-för-sig alltså vill är att vara ett fritt handlande och tänkande väsen, med ett ego som har en oföränderlig kärna, vilket är att vilja vara subjekt (frihet) och objekt (oföränderlig) samtidigt. Varat-för-sig strävar efter att bli ett vara-för-sig-i-sig. Varat-för-sig kan emellertid inte finna denna permanens i sitt medvetande, ty medvetandet äger intet utan är blott en relation till tingen som är ett förbipasserande något. Det vore ett bedrag för varat-för-sig att tro sig finna ett vara-i-sig i sitt medvetande, därför att detta vore att fylla sitt medvetande med ett objekt som medvetandet endast kan stå i relation till. Varat-för-sig skiljer då inte mellan sig och tinget, utan tror sig vara tinget. Detta är vad som sker när medelålders män köper röda sportbilar för att slipa sin ungdomliga image. Den abstrakte expressionisten kan heller inte skilja på varat-för-sig och tingen, men hans förhållande till tingen är snarare omvänt från vad som ovan skisserats. I stället för att hämta sitt i-sig från tingen besjälar han tingen genom att lägga sin egen permanens i dem. Tingen (konstverken) upphör då att vara ting och blir i stället en del av konstverkets skapares vara-för-sig-i-sig.

What is a painting that is not an object, nor the representation of an object, nor the analysis or impression of it, nor whatever else a painting has ever been – and which has also ceased to be the emblem of a personal struggle? It is the painter himself changed into a ghost inhabiting The Art World. Here the common phrase, "I have bought an O-" (rather than a painting by O-) becomes literally true. The man who started to remake himself has made himself into a commodity with a trademark.³¹³

Som bekant var *processen* väsentlig i Cages skapande, men som jag också har påpekat är ordet skapande missvisande för Cage. Det är i stället så att han ville visa till eller frilägga ljuden såsom de är genom sin musik. Det är i processen och endast i processen som musiken är musik. Den abstrakte expressionisten på den andra sidan, menar att genom att han förnekar konstens traditionella verktyg, blir hans levda liv i skapandeprocessen till konst: "The painting itself is a 'moment' in the adulterated mixture of his life – whether 'moment' means the actual minutes taken up with spotting the canvas or the entire duration of a lucid drama conducted in sign language."³¹⁴ Den abstrakte expressionisten bryter alltså ned barriärerna mellan ego och konst. Cage på sin sida försöker att visa att det aldrig funnits en barriär att bryta ned.

³¹³ loc.cit.

³¹⁴ loc.cit.

När varat-för-sig stävar efter att även bli i-sig, förnekar det också sina möjligheter att konstituera sig själv. Varat-för-sig är då vad det är, i stället för att vara vad det inte är. Rosenberg säger att hos vissa konstnärer är det själva akten som är konsten, men ett sådant uttalande håller inte måttet. Låt vara att akten inte kan bedömas: "You don't let taste decide the firing of a pistol or the building of a maze."³¹⁵ men det är genom objektet som akten kommer till synes, och det är i objektet som den abstrakte expressionisten lägger sitt ego; ergo är konsten det färdig producerade materialet (målningen), till vilket akten endast fungerat som inspiration. Konsten är målningen, vilken är att betrakta som ett vara-för-sig-i-sig som utgår från konstnären. Hos Cage däremot är det akten och endast akten som är konsten. Akten är en konstens katalysator som visar till livet, vilket varken kan fångas permanent eller skapas. Genom att de abstrakta expressionisternas konst är skapad är skapandeakten (målandet) ett skapat liv, eller i bästa fall ett koagulerat liv, men under inga omständigheter är det ett levande liv. På detta sätt blir alltså konsten ett tecken för ett utsnitt av livet, eller kanske av något annat, som inte längre är. Trots att Sartres filosofi var en förebild för de abstrakta expressionisterna, tog de uppenbarligen inte hans uttalanden om medvetandets stävan efter att bli för-sig-i-sig på allvar, eller kanske de inte riktigt förstod deras läromästares mest grundläggande distinktion, nämligen den mellan varat-för-sig och varat-i-sig?

6.6 Avrundning

Fram till nu har vi primärt sett vad musiken inte är, och på så sätt förhoppningsvis kommit tämligen nära den Cageska estetikens syn på musikens vara. Men även en fullständig dekonstruktion, vars gränsvärde närmar sig intet, är väsensskild från det absoluta intet. Att tro att jag i denna avhandling skulle klara av vad ingen (västerländsk) filosof före mig gjort, nämligen att skriva positivt om vad intet *är*, skulle vara hybris. Mina Cagestudier har dock inte lämnat mig det ringaste tvivel om att Cages musik handlar om ett positivt intet. Men heller inte Cage kan beskriva sitt intet i ett diskursivt språks positiva termer. Jag är ändå övertygad om att Cage verkligen erfarit intet såsom en genuin positivitet genom hans zenbuddistiska liv. Zenbuddismen är inte logisk, stringent eller teoretisk, utan den är ett praktiskt förhållningssätt till verkligheten och livet. Vi kommer upprepade gånger att se att våra västerländska kunskapsbegrepp kommer till korta när vi skall försöka förstå zenbuddismen.

³¹⁵ loc.cit. J.fr.: "how does one judge the toss of a coin?" (Pritchett: *The Music of John Cage*, s. 2.)

If we are to judge Zen from our common-sense view of things, we shall find the ground sinking away from under our feet. Our so-called rationalistic way of thinking has apparently no use in evaluating the truth or untruth of Zen.³¹⁶

³¹⁶ Suzuki: *Living by Zen*, s. 20.

Kapitel 6

Musik – att utöva zenbuddism

7.1 Inledning

Oavsett vilken teoretisk grundposition vi har kräver 4'33'' att vi omvärderar våra grundläggande musikaliska begrepp. Kanske en fruktbar förståelse av verket också kräver att vi överger det begreppsliga som sådant utan att ersätta de övergivna begreppen med nya begrepp. "Gleichwohl wäre es fatal, Cages 4'33'' der Entscheidungsfalle Musik oder Nicht-Musik auszusetzen und damit jener kanonischen Widerspruchslogik, die noch die Idee vom Paradoxen an die krude Zweiwertigkeit des Ja/Nein bindet."³¹⁷ 4'33'' har uppstått på bakgrund av en världsbild som inte kan uttryckas i språkets "Entweder/Oder".³¹⁸

Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966) gav under första halvan av 1900-talet zenbuddismen ett ansikte mot västvärlden med sina många skrifter om ämnet. Genom sin upplysningsverksamhet i västvärlden försökte han presentera ett alternativ till det dialektiska antingen/eller. En presentation av Cages zenbuddism bör ställa Suzuki i centrum.³¹⁹ Suzuki var Cages läromästare och påverkningen från Suzuki kan tydligt ses i Cages musikestetik. En rad av Cages uttalanden är dessutom direkta eller ungefärliga citat från Suzuki.³²⁰

³¹⁷ Johannes Bauer: "Die Stille und das Weiße. John Cages 4'33''" från *Positionen 52 (2002): Festival Alternativen*, s. 45.

³¹⁸ loc.cit.

³¹⁹ Se också kommentar i slutet av inledningens litteraturgenomgång.

³²⁰ J.fr. exempelvis Cages "EVERY DAY IS A BEAUTIFUL DAY" (Cage: *Silence*, s. 41) med Suzukis (egentligen citerar han Ummon) "Every day a fine day." (Suzuki: *Living by Zen*, s. 56).

J.fr. också begreppet "suchness" i Cage: *A Year from Monday*, s. 99f och Suzuki: *Living by Zen*, s. 143f. Se kap. 7.6.

Svårigheten med att förmedla Suzukis tankar är att hans zenbuddistiska filosofi försöker att visa till något icke-verbalt, något som förlorar sin mening så fort det blir bundet av språket. Därför finner Zen ”ganske naturligt sit nemmeste udtryk i poesi og ikke i filosofi, fordi den har mere at gøre med følelse end med intellekt; dens forkærlighed for poesi er uundgåelig.”³²¹ Men i och med att jag inte är zenbuddist samt att jag har avhandlingens konventioner att ta hänsyn till, har jag inte skrivit poesi, utan jag har försökt att med så sträng stringens som möjligt utforma min text. Att skriva detta kapitel har därmed varit en balansgång mellan Zens poesi och vetenskapens stringens.

Att Zen visar till något icke-verbalt innebär inte att Zen inte arbetar med ord. Tvärtom står mondon (samtal mellan mästare och lärjunge som syftar att visa till Zen: ”*mondo* (egentlig: ’at spørge og at svare’)”) ³²² centralt i Zen, men med ett dualistiskt tankesätt framstår mondon som tämligen absurd. Den är dock heller inte tänkt att förstås. Zen är praktik och kan aldrig fångas av teori: ”a satori [upplysning – zenbuddistens förutsättning, utan vilken det inte finns någon Zen]³²³ that is at all describable as satori is not satori”.³²⁴ Zen är upplevelse och erfarenhet.

Ett annat problem med att förmedla Zen är att det är fullständigt alltomfattande. ”Set ud fra denne sandhed er selv hele universets bevægelse ikke af større betydning, end at en myg flyver eller en vifte bevæges.”³²⁵ Detta gör att när Suzuki säger en sak, måste det ses i samband med samtliga helhetens aspekter samtidigt: ”Det Ene omfatter Alt, og Alt forenes i det Ene. Det Ene er Alt, og Alt er det Ene. Det Ene gennemsyrrer Alt, og Alt er i det Ene. Sådan er det med enhver genstand, med enhver eksistens”.³²⁶ Zen har alltså ingen början och inget slut. Det finns ingen stringens eller logik i Zen. En text om Zen blir därmed lätt amorf, vilket är helt i Zens anda, då det strukturerade är väsensfrämmande för Zen.

Med mitt zenkapitel vill jag visa hur Cages estetik helt och fullt kan förstås såsom en zenbuddistisk praktik. Om jag har rätt får detta en rad implikationer för vår förståelse av Cage såsom Kompositör. Jag påminner om ”Why do they call me a composer, then, if all I do is ask questions?”³²⁷ Kan Cage överhuvudtaget betraktas som kompositör? Men vad var han annars? Mystiker, filosof eller mykolog?

³²¹ Suzuki: *Zen-Buddhisme*, s. 135.

³²² *ibid.* s. 103.

³²³ Se exempelvis *ibid.* s. 103, och s. 111; eller Suzuki: *Living by Zen*, s. 142.

³²⁴ *ibid.* s. 145.

³²⁵ Suzuki: *Zen-Buddhisme*, s. 62.

³²⁶ *ibid.* s. 78.

³²⁷ Cage: *Silence*, s. 48.

Vidare vill jag poängtera att Cages och zenbuddismens projekt är positivt, men när det skall förstås diskursivt uppfattas projektet lätt som dekonstruktivistiskt. Att det är positivt och inte dekonstruktivistiskt är något som Cageforskningen i liten grad poängterar. Problemet befinner sig till stor del i det språkliga. Då det positiva projektet är av non-verbal art kommer det dekonstruktivistiska projektet att få större plats än dess viktighet kräver. Men så länge vår västerländska erfarenhetsvärld inte inkluderar det icke-dualistiska (det advaitiska), måste det positiva projektet till stor del beskrivas såsom en negativ dialektik. Ett sådant dekonstruktivistiskt avslöjningsprojekt som ämnar avslöja begreppens ihållighet är emellertid ett bejakande av en dualistisk världsbild, vilket inte leder oss till egentlig kunskap om det icke-dualistiska. Men även om vi trodde att vi förstod det icke-dualistiska, måste en sådan förståelse vara ett bedrag, därför att själva vårt begrepp 'förståelse' förutsätter ett dualistiskt tänkande – begreppet förutsätter något som är innanför och något som är utanför förståelsen. Icke-dualism är därmed inget som kan förstås, men det är en erfarenhet som man antingen har eller ej:

Another monk said, "O master, please be good enough to let me have one word of yours pointing to the essence of the matter."

"When you know it, you have it."

"Please be more direct, O master."

"No use being deaf!" replied the master.³²⁸

Mondon (samtalet) visar till att Zen inte är "a special act to be carried out by a special faculty of mind, like seeing by the eye, or hearing by the ear",³²⁹ men att Zen är en direkt erfarenhet eller ett direkt sätt att förhålla sig till verkligheten på. Mondon visar dessutom till att Zen "bara finns där." "Da en Zen-mester en gang blev spurgt, hvad Zen var, svarede han: 'Din hverdagstanke'".³³⁰ Suzuki menar att vi alla lever: "by Zen, in Zen, and with Zen",³³¹ utan möjlighet att flykta. Å andra sidan menar inte Suzuki att det är något att flykta från.

Jag har koncentrerat mig om de aspekter av Zen som kan kasta ljus över Cages komponerande, vilket naturligtvis har fört till att jag utelämnat vissa aspekter av Zen. Efter min förståelse av Suzuki är emellertid inte dessa många, och min text kan därmed också läsas som en introduktion i Suzukis tänkande. Vidare menar jag att det är viktigt att understryka att

³²⁸ Suzuki: *Living by Zen*, s. 78.

³²⁹ *ibid.* s. 50.

³³⁰ Suzuki: *Zen-Buddhisme*, s. 50.

Den japanska haikudiktningen kan läsas som zenbuddistisk visdom. Om haiku säger Barthes: "Haikuens bedrift er at meningsfritagelsen skjer i en diskurs som er fullstendig leselig". (Barthes: *Japan – tegnenes rike*, s. 88.)

³³¹ Suzuki: *Living by Zen*, s. 11.

jag inte funnit något hos Suzuki som på något sätt motsäger Cages komponerande aktivitet såsom en praktiskt levd zenbuddism.

Suzuki omtalade Zen såsom ett egennamn på en slags mytologisk entitet.³³² Han kan exempelvis skriva: "Zen says so."³³³ När 'Zen talar' i min text, är det Suzuki som talar. Jag har försökt vara tydlig på vem som talar annars.

7.2 Icke-dualism - advaitism

7.2.1 Etymologi

Zen är ett icke-dualistiskt sätt att erfara världen. Suzuki använde ordet "advaitistic"³³⁴ som är en form av icke-dualism. Det finns varken en svensk eller en engelsk motsvarighet.³³⁵ I *Webster's* återfinns dock ordets etymologiska ursprung, nämligen "advaita".³³⁶ Jag har valt att använda den försvenskade versionen 'advaitisk'.³³⁷

Jon Wetlesen påpekar dock något mycket viktigt i förhållande till dualismer, nämligen att det finns flera olika sådana, och han påpekar också, såsom det nämndes i förordet, att Suzuki kanske är lite onyanserad i sitt användande av ordet advaitisk. Det finns bl.a. "ikke-dualisme av typen advaita" og "ikke-dualisme av typen advaya."³³⁸ Advaya betyder "ikke-tohet", vilket innebär att en advayisk icke-dualism "gir slipp på alle absolutteringer av det som kan tvedeles", medan den advaitiska icke-dualismen hellre klänger sig fast med all kraft till "det ene".³³⁹ Om Wetlesen har rätt i förhållande till de olika dualismerna, så innebär det att Suzuki är begreppsförvirrad. I så fall är det hellre Sartres försök till icke-dualistiskt filosoferande som borde karaktäriseras som advaitiskt, medan Suzukis tänkande är försökt advayiskt. Frågan är dock om Suzuki helt når fram till ett advayiskt tänkande. Om jag förstått Wetlesen rätt menar

³³² J.fr. sättet som dadaisterna omtalade Dada. Cage har nämnt att många såg likheter mellan hans verksamhet och Dada. Det verkar emellertid inte som om Dada var av stor vikt för Cage själv, vilket är lätt att skriva under på.

³³³ *ibid.* s. 73.

³³⁴ Suzuki: *Living by Zen*, s. 109. Se också diskussionen på s. 25f.

³³⁵ Ordet finns inte i det svenska språket (enligt Svenska språkrådets telefonrådgivning). Det finns ej heller i varken *Oxford English Dictionary Online* (red. inte avgiven). URL: <http://dictionary.oed.com/> (2003-06-15); eller i *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language* (red. inte avgiven). New York/Avenel: Gramercy Books 1994.

³³⁶ *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*.

³³⁷ Detta efter samråd med Martin Gansten (doktorand vid Lunds Universitet i religionshistoria) samt efter samråd med Svenska språknämnden om att försvenska främmande ord. Det kan tyckas att 'advaitistisk' skulle ligga närmare Suzukis "advaitistic", men formen 'advaitisk' är såväl mera lätthanterlig och elegant, som den är närmare ordets etymologiska ursprung.

³³⁸ Wetlesen: e-post (2003-10-28).

³³⁹ Wetlesen: e-post (2003-11-01).

han att Suzukis icke-dualism inte låter sig konsekvent kategoriseras som antingen den ena eller den andra typen. Oavsett vilken eller vilka arter Suzukis icke-dualism är av, har jag valt att i hela min avhandling referera till Suzukis icke-dualism som advaitisk, då han själv använder det ordet. Som jag också påpekade i förordet, så kan inte min framställning av zenbuddismen läsas som en introduktion i zenbuddismen, men den skall hellre läsas som en introduktion i *Suzukis* zenbuddism.

7.2.2 Semantik

Förståelsen av det advaitiska är nära förknippat med *satori*, upplysning, som kommer som en plötslig insikt. Denna insikt kommer som en följd av den non-verbala erfarenheten. Men: "It may not be quite correct to state that Zen is an experience and that its uniqueness consists in the uniqueness of this experience."³⁴⁰ Zen är hellre något vi kan kalla en levande eller en fluktuerande erfarenhet, som inte kan fångas av vår reflexion eller med våra begrepp. Suzuki fortsätter med något som ter sig märkligt för oss: "The correct statement is that in Zen there is no subject that experiences, nor is there any object that is experienced."³⁴¹

Zenbuddismens advaitiskt präglade satori-medvetande liknar det pre-reflexiva medvetandet.

When you have a clear cognizance of this state of mind, your abiding mind is just abiding and yet not abiding at all in any particular abode. When it is not abiding it is not conscious of any particular abode to be known as no-abiding. When you have thus a clear insight into the state of consciousness not abiding anywhere (that is, when it is not fixed at any particular object of thought), you are said to have a clear insight into the original mind.³⁴²

Likheten är emellertid endast illusorisk. För Sartre var det pre-reflexiva endast en teoretisk möjlighet, men Suzuki försökte att visa att det advaitiska är en konkret och hanterbar möjlighet. Han exemplifierar genom att visa till en *mondo* mellan Daishu och en lärjunge vidrörande andlig frigöring. Mondon har två viktiga poänger.

För det första: "we have never been in bondage, and therefore there is no need to seek release."³⁴³ Bundenhet till kroppen, materien, Gud, vänner etc., ligger inte immanent i naturens struktur utan är beroenden som är skapade av människan. Det samma gäller naturligtvis toners kausala bundenhet till varandra, såsom dominantens beroende av tonika.

³⁴⁰ Suzuki: *Living by Zen*, s. 33.

³⁴¹ loc.cit.

³⁴² ibid. s. 67. J.fr med det tillstånd Cage talar om som råder innan något hänt. Se s. 134.

³⁴³ ibid. s. 98.

Bundenheten uppstår när vi inte längre kan skilja på varat-för-mig och varat-för-sig, dvs. när vi tror att vi äger tinget genom att tinget blir en del av vårt medvetande.

At the beginning, / one can hear a / sound and tell / immediately / that it isn't a / human being or / something to look / at.³⁴⁴

Men så misstar vi erfarenheten av ljuden för att vara kunskap, och ljuden blir därmed ett objekt att studera. Tonerna får namn:

Two of them, four / or even five / octaves apart / are called by / the same letter / . / If a sound is / unfortunate enough to / not have a / letter or / if it seems to be / too complex, / it is tossed out / of the system / on the grounds: / it's a noise or / unmusical.³⁴⁵

Ljuden ingår så i en diskursiv praktik, men Cages projekt var att frigöra ljuden så att de åter kunde bli ljud i stället för att vara objekt.

Our poetry now / is the reali-zation / that we possess / nothing / . / Anything / therefore / is a delight / (since we do not / pos-ess it) / and thus / need not fear its loss / .³⁴⁶

Ljud är i stället det något som till var tid inträffar i den grund som är lagd av intet. Denna ljudens gång från ursprungligt ljud till diskursivt objekt och tillbaka igen till ljud, kan inte bara jämföras med ovanstående mondo, men är en variant av Suzukis undervisning:

Dr. Suzuki said / : / "Before studying / Zen, / men are men and / mountains are / mountains / . / While studying Zen / things be- / come confused / : / one doesn't know ex- / actly what is / what and which is / which / . / After studying / Zen, / men are men and / mountains are mountains".³⁴⁷

Men om män är män både före och efter Zen, vilken är då skillnaden:

Just the same / , only / somewhat as / though you / had your feet / a little off the ground.³⁴⁸

Efter att Cage visat ljudens utflykt via det diskursiva säger han om dess återkomst att:

Sounds are sounds / and men / are men, / but now / our feet are a / little off the / ground.³⁴⁹

En följd av att ljuden inte är en del i den diskursiva praktiken, är att huruvida ljuden faller oss i smaken eller ej, egentligen inte är en legitim fråga: "since in fact the sound did occur."³⁵⁰ Därav kommer Cages vilja till att befria sin musik från smak, ty smaken relativiserar och

³⁴⁴ Cage: *A Year from Monday*, s. 96.

³⁴⁵ ibid. s. 96f.

³⁴⁶ Cage: *Silence*, s. 110.

³⁴⁷ Cage: *A Year from Monday*, s. 95.

³⁴⁸ ibid. s. 96.

³⁴⁹ ibid. s. 98.

³⁵⁰ Cage: *For the Birds*, s. 95.

binder: "the idea, however, is not to build up a system of philosophy, but to free us from all our egoistic impulses and the idea of permanency".³⁵¹

Så långt kan vi utan större problem följa Cage i hans frigöringsprojekt, men hans egentliga projekt är inte att frigöra utan snarare att visa positivt till något. Liksom Daishu erkände inte Cage frågeställningen, dvs. han kändes inte vid ett ställningstagande mellan två eller flera alternativ, där ljuden antas behöva frigörande. I stället ville han visa till vad som är, utan att ljuden varit bundna, vilket är lite svårare för en västerlänning att förstå.

Mondons första del kan förstås dekonstruktivistiskt, men i dess andra del står det klart att Daishus poäng hellre visar till en form för positiv aktivitet: "Just use (it),³⁵² just act (it) – this is indeed incomparable."³⁵³ Suzuki visade till det kinesiska språkets struktur där meningen inte kräver ett pronomen, och verbet heller inte behöver ett subjekt, men för att göra orden förståeliga för oss lade Suzuki till "(it)". En mera korrekt översättning vore dock: "Just use, just act".³⁵⁴ Här ligger alltså ett radikalt annorlunda tankesätt infällt i språket.

Uttalandet är nära besläktat med Sartres (om) i medvetandeakten, men "just use" är ändå väsensskilt från Sartres (om). Sartre satte objektet i centrum i en sådan utsträckning att han menar att vår relation till objektet blir så självklar att vårt medvetande om objektet, samt medvetandet om oss själva som betraktande subjekt, går förlorat. Men är inte förutsättningen för denna dualistiska glömska att just en av antonymerna subjekt/objekt fullständigt tar överhand i förhållande till den andra? Om så är fallet är alltså dikotomin den nödvändiga förutsättningen för att dualismen skall 'glömmas', vilket i sig är en antinomi. Sartres fenomenologiska ontologi är en arvtagare av Brentanos intentionalitetsbegrepp, dvs. att tanken alltid har en riktning eller ett mål, ehuru det enligt Sartre är möjligt att tanken inte är sig reflexivt medveten om sin intention. Paradoxalt nog kan man säga att Sartre satte inte bara medvetandet, men också det medvetandet är medvetet (om) i centrum. Den starka fokuseringen på medvetenheten (om) verkar rakt mot sina intentioner och snarare förstärker än upplöser subjekt/objekt-tänkandet.³⁵⁵

³⁵¹ Suzuki: *Living by Zen*, s. 49.

³⁵² Citatet innehåller en omfattande fotnot som jag kommenterar i min löpande text.

Lägg också märke till alla de "småord" som förekommer i parentes i detta kapitel. Jag vill uppmana läsaren till att läsa meningarna där dessa ord förekommer två gånger: en gång med och en gång utan parentesorden.

³⁵³ ibid. s. 98.

³⁵⁴ loc.cit.

³⁵⁵ J.fr. Mette Kaaby: *Klangen av kroppen. En studie i Georges Aperghis' musikkteater Conversations i lys av Maurice Merleau-Pontys kroppsfenomenologi*. Oslo: Hovedoppgave ved Avdeling for musikkvitenskap. Universitetet i Oslo 2000, s. 17; som refererar till Arne Grøn: "Merleau-Ponty: Varseblivning och värld." Från *Vår tids filosofi. Del 1 Engasjement [sic!] och forståelse*. Poul Lübcke (red.) Oslo. Kaaby skriver efter Grøn:

För Daishu däremot var inte tankens intention väsentlig. Det väsentliga var att *låta ske*, vilket inte får förväxlas med att *låta något ske*. Att göra utan att göra något bestämt, eller att uppmana någon till att handla utan att det skall vara en bestämd handling, är för oss tämligen oförståeligt. Det är emellertid ett sådant handlande som Cage ville ge gestalt när han singlarde slant om sina kompositioners utfall eller när han lät Tudor sitta stilla vid flygeln – då *lät han ske* i fyra minuter och trettiofyra sekunder utan att han involverade sitt ego i vad som skulle ske. Slantsingling och tystnad är båda skeenden utan mål och utan ett possessivt *något*.

Det som kanske framför allt är avlägsnat från Cages kompositioner är hans ego. Det finns inget tänkande jag i hans kompositioner, vilket för oss tillbaka till Descartes' *cogito* som diskuterades i kapitlet om Sartre. Descartes förutsatte som sagt ett tänkande jag, eller vi kan kanske säga ett ego som konstituerar sig självt genom sin tänkande verksamhet. Som garant för sin filosofi använde han kristendomens Gud.³⁵⁶ Suzuki beskrev den väsentliga skillnaden mellan kristendom och Zen med dess begynnelse: "the Christian view of the world", börjar med "the tree of knowledge".³⁵⁷ Kunskap förutsätter dock att det existerar autonoma fakta som kan hanteras såsom verbala objekt som exempelvis kan förmedlas, förvanskas eller hemlighållas. Zen däremot börjar med okunskap ("Ignorance(*avidya*)"),³⁵⁸ och denna okunskapen är radikal. Okunskapen gäller nämligen också egot:

Sekito spurgte en gang sin discipel Yakusan (Yueh-shan): "Hvad gør du her?" "Jeg gør ingenting", svarede denne. "I så fall øder du din tid bort". "Er ikke dette: at øde tiden bort, at gøre noget?" lød Yakusans svar. Sekito blev ved: "Du siger, at du ingenting gør; hvem er da denne, som ingenting gør?" Yakusans svar var det samme som Bodhidharmas: "Selv de viseste ved det ikke".³⁵⁹

Men okunskapen innebär också att "Buddhists, therefore, negate the world as the thing most needed for reaching the final abode of rest."³⁶⁰ Cages kompositioner kan ses på som utövad okunskap. Ingen kunskap är nedlagd i dem i form av ett expressivt meddelande eller något kompositoriskt hantverk. För att inte fortsätta att missförstå ljuden: "one has to / put a stop to / studying music /".³⁶¹ Om man lyssnar 'med Cages öron' finns där alltså ingen kunskap att utvinna ur hans kompositioner – allt som upplevs är villkorligt och icke-

"Disse begrepene ["pour-soi og en-soi"] hevder han viser Sartes fastlåsthet i en kartesiansk dualisme mellom det bevisste frie subjektet og objektene."

³⁵⁶ Huruvida Descartes egentligen höll Gud som den nödvändiga garanten för hans filosofi, eller om Gud följde med på lasset för att blidka den kyrkliga överheten som Descartes var i ständig fejd med, kan ifrågasättas. Se Marc-Wogau, Konrad: "Inledning" från *René Descartes Valda skrifter* (red. Konrad Marc-Wogau). Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur 1998, s. 9-26.

³⁵⁷ Suzuki: *Living by Zen*, s. 70.

³⁵⁸ ibid. s. 71.

³⁵⁹ Suzuki: *Zen-Buddhisme*, s. 88.

³⁶⁰ Suzuki: *Living by Zen*, s. 70f.

³⁶¹ Cage: *A Year from Monday*, s. 97.

upprepbart, vilket också är en anledning till att Cage påstod sig inte intressera sig märkbart för inspelningar. Kunskap för Cage var en del i begreppet ägande som underblåser en dualistisk världsbild. Genom att flytta fokus från *kunskap* till *relation* (om/till) något med hjälp av att *låta ske* med *I Ching*: ”there is passage from object to process.”³⁶² Processens mål är att ”anything may happen.”³⁶³

Zen får inte misstas för att vara genomgående nihilistisk.³⁶⁴ Såsom ovanstående avsnitt visar är Zen snarare bekräftande, men det som är svårt att gripa är att Zen är bekräftande genom den utövandes relation utan att denna relation nödvändigtvis är riktad mot något.

Suzuki fann ett alternativ till Descartes tankefixerade dualistiska cogito genom att han lägger ord i munnen på Bankei. Genom Suzuki sa Bankei: ”*Sento* (or *percipio*) *ergo sum*”.³⁶⁵ Sartre skulle säkert kunna skriva på det samma, men han förutsatte som sagt att det fanns ett pre-reflexivt något som stod i förbindelse till ett vara-för-sig. Sartres grund var alltså ett pre-reflexivt *något*, men med Suzukis/Daishus förståelse av Bankei, är *intet* grunden, ty något/det finns inte längre i språket – just use, just act. Genom ett sådant blint handlande (just use, just act), finns det inte längre ett handlande subjekt som kan förhålla sig till något som helst objekt. Dualismen är borta men inte upplöst, ty den var aldrig där.

Vi kan även återfinna Cages verksamhet i Bankeis *sento*. Cage har gått från tanke, kunskap och *cogito*, till relation och *sento*. Han har upplöst kompositionen som tankemässigt och fysiskt objekt (det är mera korrekt att säga att det aldrig varit något att upplösa). Genom sitt kompositoriska slantsinglande ställde Cage sig i relation (till) sin verksamhet (*just use, just act*). Men just genom att han lät myntet avgöra musiken, visade han att det aldrig funnits varken ett tänkande subjekt (kompositören) eller ett objekt som skulle fastställas (kompositionen). Tonerna kan då heller inte bli bundna till varandra.

För Cage fanns det inget (it) som han använde (use) eller agerade (act). Men för att vi stackars västerlänningar skall ana vad han avsåg med sitt handlande, är det på sin plats att

³⁶² Cage: *For the Birds*, s. 177.

³⁶³ *ibid.* s. 25.

³⁶⁴ Som en kommentar till nedanstående mondo skriver Suzuki: ”Joshu har således tydeligt påvist det frugteslöse i en nihilistisk filosofi. För att nå Zens mål bör selv tanken om ’ingenting’ att have likvideres.”

Mondon lyder enligt Suzuki som följer:

”En munk spurgte Joshu: ’Hvad ville du sige, hvis jeg kom til dig med intet?’

Joshu svarede: ’Kast det ned på jorden’.

Munken indvendte: ’Jeg sagde, at jeg ingenting havde; hvad skal jeg da slippe?’

’Er det tilfældet, så bær det bort’, løs [sic!] Joshus svar.” (Suzuki: *Zen-Buddhisme*, s. 62)

Det är intressant att se hur Suzuki måste ta till logik för att förklara Zen. Inte ens zenbuddister har ett språk som talar med advaitismens tunga.

³⁶⁵ Suzuki: *Living by Zen*, s. 124.

trots detta fundera lite över vad (it) är och inte är. Vägen till Cages handlande går genom hans främsta verktyg för att *låta ske*, nämligen *I Ching*.

7.3 *I Ching*

Också när det gäller *I Ching* är inte nödvändigtvis Cages förståelse lik en gängse förståelse av *Förvandlingarnas bok (I Ching)*. Jag har därför valt att koncentrera mig på Cages egen förståelse av boken, oavsett vad traditionen runt boken säger.³⁶⁶

Cage var som sagt av uppfattningen att vi intet kan äga, och heller inte kan jämföra ett något med ett annat något. Vi har redan sett att en implikation av detta är att smak- och värdeomdömen blir överflödiga. En vidare implikation är att Cage förespråkade motsatsen till den västerländska synen att: "actual things / that happen such as suddenly listening or / suddenly sneezing are not / considered profound."³⁶⁷ Alla våra beslut, om de är aldrig så tanklösa, kommer att vara präglade av vårt egos tidigare erfarenheter; erfarenheter vilka leder till våra hierarkiska föreställningar om att ett är värdefullare än ett annat. För att befria sig från detta använde Cage *I Ching* som ett verktyg för att eliminera egot, så att (det) i stället skulle kunna *låta ske*.

I *Eksistensialisme er humanisme* anförde Sartre ett exempel där omdömet kraft kom till korta.³⁶⁸ Det handlar om en man som lider beslutets kval om huruvida han skall gå i fält för nationens kollektiva väl samtidigt som han försummar sin mor, eller om han skall hjälpa sin mor och därmed försumma sitt land. Sartre menar att det inte finns ett beslut som är bättre än ett annat. Det finns inget transcendentalt kategoriskt imperativ som kan vägleda den unge mannen. Men Sartre säger att oavsett vilket beslut mannen fattar, blir beslutet legitimerat i kraft av att beslutet fattas och verkställs. Cage skulle säkert kunna ge Sartre en eloge för hans handlingskraft, och han skulle säkert också kunna hålla med om att inte ett beslut är bättre än det andra, men de två skulle vara kraftigt oense om att beslutet kan legitimeras. För Cage är det inte egot utan *I Ching* som fattar beslutet åt honom. Om beslutet skulle kunna legitimeras

³⁶⁶ Cages förståelse och användning av *I Ching* var för att *låta ske*, samt för att acceptera och bekräfta vart något som passerar intet. En sådan förståelse är långt från den förståelse Stephen Karcher framlägger i sin bok om *I Ching*. Karcher presterar en rubrik som "I Chings magi" (Stephen Karcher: *I Ching. Förvandlingarnas bok – en väg att lära känna sig själv och utvecklas*. Stockholm: Månepocket/Bokförlaget Forum 1998, s. 16). I förordet skriver han om hur *I Ching* talade till honom: "Jag ser dig. Jag bryr mig om hur det går för dig. Jag bryr mig om hur du lever och hur du dör." (s. 7) Med detta avslöjar Karcher att han använde *I Ching* för Sartres "Det omöjliga projektet – att bli 'Gud'" (Østerberg: *Jean-Paul Sartre*, s. 30), eller att bli för-sig-i-sig, då *I Ching* blir ett redskap för att frånsäga sig ansvar, hellre än att acceptera det ansvaret som blir honom pålagt av *I Ching*.

³⁶⁷ Cage: *A Year from Monday*, s. 101. J.fr. också: "Set ud fra denne sandhed er selv hele universets bevægelse ikke af større betydning, end at en myg flyver eller en vifte bevæges." (Suzuki: *Zen-Buddhisme*, s. 62.)

³⁶⁸ Sartre: *Eksistensialisme er humanisme*, s. 17-19.

av *I Ching* antar användaren av boken därmed Karchers magiska jag-bryr-mig-om-dig-syn på *I Ching*. Karcher fransäger sig sitt radikala ansvar genom att lämna över det till *I Ching*, ty magin har redan legitimerat beslutet, och därmed är Karchers uppgift blott att verkställa beslutet då han menar att *I Ching* ger honom visshet om vad som är rätt. Cage på sin sida såg ingen möjlighet för att ett beslut kunde vara mer eller mindre legitimt, varmed hans ansvar ökade i förhållande till att handla utan att veta vad han handlade i förhållande till.

Sartre motsade också sig själv när han menade att beslutet kunde legitimeras. Legitimering är visshet om att beslutet är riktigt fattat, varför människan kan säga: 'Jag har fattat ett korrekt beslut', vilket frångår henne från att problematisera problemet ytterligare. Följden av detta är att människan, under i alla fall en kort tid, har något handfast transcendent att hålla fast vid. Hon är därmed i-sig, trygg i sitt beslut, fram till hon kastas in i en situation som ifrågasätter hennes korrekta beslut.

Cage ville inte legitimera eller förneka, men endast *låta ske* därför att det varken fanns ett korrekt eller ett felaktigt beslut. Att han faktiskt ville låta ske, visar också att han inte betraktade sig själv som nihilist. Genom att *låta ske* med slumpoperationer gav Cage sig möjlighet att: "instead of operating according to my likes and dislikes I use my work to change myself and I accept what the chance operations say."³⁶⁹ *I Ching* är alltså ett verktyg som sätter igång processer som Cage och lyssnarna till hans musik har att delta i. För att processerna skall bli nya utmaningar och inte bara en egots fantasifulla kullerbytta på bakgrund av dess tidigare erfarenheter och smak, var det absolut nödvändigt att foga sig efter *I Chings* utfall. J.fr. detta med studentorkestern som frågade om de inte bara kunde spela vad som helst i stället för att etablera slumpprocesser som skulle lägga till rätta för framförandet. Slumpen var en nödvändighet för att öppna passagen från "object to process",³⁷⁰ så att "anything may happen".³⁷¹ Genom slumpen kan processen gå bortom egots smak och förförståelse, och kanske komma fram till något som inte kunde produceras blott med tankens hjälp. En sådan ovan situation kan kanske i värsta fall bli lite obehaglig för processdeltagarna. Men om de försöker att förändra situationen hänger de sig till dualism, därför att situationen betraktas som ett objekt som kan förändras. I stället är det egots relation (till) det erfarna som skall ändras. Det är inte bara enklare att "change toward the liking rather than getting rid of it",³⁷² men det är det enda som är möjligt utan att ställa sig i ett possessivt förhållande verkligheten. Att processen på detta sätt griper in i egots förståelse av dess relation (till)

³⁶⁹ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 226.

³⁷⁰ Cage: *For the Birds*, s. 177.

³⁷¹ *ibid.* s. 25.

³⁷² Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 234.

verkligheten är en direkt förlängelse av Suzukis filosofi. Cage sa: "I think that the idea of change, or the ego itself changing direction, is implicit in Suzuki's understanding of the effect of Buddhism on the structure of mind."³⁷³

Genom att kompositörens ego befriades från sig självt och från kompositionerna med *I Chings* hjälp, kunde Cage bli en lyssnare av sin egen musik, utan att nödvändigtvis ha andra och bättre förutsättningar än andra lyssnare (j.fr. realisationen av *Cartridge Music* (1960) som Cage inte kände igen). I artikeln "Die Kunst der Fuge og skriftens flukt" använder Erling E. Guldbrandsen begreppet *Erfindungszeug*.³⁷⁴ Han argumenterar för att kombinationen av etablerade tekniker för att komponera fugor, frammanade klangliga resultat för Bach som "øret alene neppe hadde kunnet forestille seg."³⁷⁵ Det är alltså med hjälp av bl.a. grafiskt-kompositoriska verkkningsmedel (retrograd, augmentation, etc.) som musikens möjliga klangspektrum vidgas.³⁷⁶ Cages användande av *I Ching* kan få *I Ching* att framstå som ett *Erfindungszeug*. Det som emellertid skiljer Cage från Bach är att Bach trots allt förutsatte att den nya klangen skulle tillfredsställa smakkriterier om välklang. Cage däremot använde sitt *Erfindungszeug* för att frigöra klangen även från smaken. Målet var att framkalla klanger som var annorlunda från vad vår tidigare erfarenhet känner, eller i alla fall klanger som i sin kontext framstår som något annat än de tidigare varit.³⁷⁷ *I Ching* blev därmed ett *Erfindungszeug* till förmån för en konstsyn där "art is a means of self-alteration, and what it alters is *mind*, and mind is in the world and is a social fact.... We will change *beautifully* if we *accept* uncertainties of change; and this should affect any planning. This is a *value*."³⁷⁸

Men det är inte bara vad man använder resultatet av slantsinglingen till, alltså kompositionen, som är väsentligt. I vårt västerländska tankesätt tar vi det som en självklarhet

³⁷³ ibid. s. 226.

³⁷⁴ Erling E. Guldbrandsen: "Die Kunst der Fuge og skriftens flukt" från *EST XI Gåter. Grunnlagsproblemer i estetisk forskning*. (red. Karin Gundersen och Ståle Wikshåland). Oslo: Norges forskningsråd 1995, s. 111. Författaren lämnar ingen källhänvisning till ordet.

³⁷⁵ loc.cit.

³⁷⁶ Se för övrigt Arnfinn Bø-Ryggs artikel: "Å tenke med øret: Heideggers filosofiske lyttekunst" från *EST III. Kunst og Erkjennelse. Grunnlagsproblemer i estetisk forskning*. (red. Karin Gundersen och Ståle Wikshåland). Oslo: Norges forskningsråd 1992; i vilken Bø-Rygg argumenterar för att lyssnandet har låg prioritet i filosofin, medan "de fleste hovedbegreper i filosofien er relatert til synssansen, til øyet." (s. 29). Det är ju intressant att fråga sig hur ett auditivt *Erfindungszeug* skulle kunna arta sig? Förutsätter begreppet *Erfindungszeug* det grafiska tänkandet?

J.fr. också med McLuhans distinktion mellan skriftliga och muntliga perceptionsstrukturer, där de olika strukturerna representerar diametralt olika sätt att percipiera verkligheten. Att känna är karaktäristiskt för den muntliga, medan tänkandet/vetandet/symboliserandet är karaktäristiskt för den skriftliga perceptionsstrukturen. (Schaanning: *Modernitetens oppløsning*, s. 210ff.)

³⁷⁷ Cage återanvände ibland gammal musik, men han avsåg att framställa den i ett nytt ljus (läs: nytt ljud). Exempel: *Europas-serien*, 33 1/3 eller *Credo in Us* (sistnämnda exempel föregår egentligen denna avhandlings tidsbegränsning). Se också kap. 2.

³⁷⁸ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 230.

att vi skall mot ett mål, dvs. att slantsinglingen skall resultera i en färdig komposition, om än en slumpkomposition är en tämligen märklig komposition. Men Cages mål med komponerandet var inte nödvändigtvis att bli färdig med Verket. Det kunde ofta ta honom lång tid att avsluta alla slumpoperationer han satt sig för, så vi kan tänka oss att frestelsen för att bara skriva ned vad som helst måste ha varit stor. Men det var hellre så att komponerandet var en meditativ praktik som syftade efter att fokusera Cages medvetande på 'här och nu' i största möjliga utsträckning: detta oberoende av vilket resultatet av hans handlingar skulle bli.

Det är inte helt klart vad Suzuki menar om meditation. Han är i alla fall inte entydig i sina skrifter. Klart är dock att han kritiserar traditionell buddistisk meditation: "Meditation er noget, som iværksættes kunstigt; den hører ikke til sindets medfødte aktivitet. Hvad mediterer markens fugle over? Hvad mediterer fiskene i havet over? De flyver; de svømmer. Er dette ikke nok?"³⁷⁹ (Se också diskussionen om Zen i slutet av inledningens litteraturgenomgång.) Men han säger också att "selv når en *koan* er forstået, vil dens dybe åndelige sandhed ikke stå klart i Zen-studentens sind, hvis han ikke er grundigt inne i *zazen*."³⁸⁰ *Zazen* betyder bokstavligt talat sittande Zen, dvs. att "at sidde med korslagte ben i stilhed og dyb kontemplation."³⁸¹

Men en sådan kontemplativ sida av meditation kommer lite i skymundan i Suzukis skrifter, till förmån för att vilken aktivitet man än tar sig för, kan den aktiviteten vara ett meditativt utövande av Zen.

En fremragende lærer blev en gang spurgt: "Gør du nogen sinde en anstrengelse for at blive opøvet i sandheden?"

"Ja".

"Hvordan øver du dig?"

"Når jeg er sulten, spiser jeg; når jeg er træt, sover jeg".

"Det gør alle; kan det siges, at de øver sig på samme måde som du?"

"Nej".

"Hvorfor ikke?"

"For når de spiser, spiser de ikke, men tænker på forskellige andre ting og giver derfor sig selv lov til at blive forstyrret; når de sover, sover de ikke, men drømmer om tusind og een ting. Det er derfor, de ikke ligner mig".³⁸²

För Cage kunde konsten och musiken fungera som en sådan "anstrengelse for at blive opøvet i sandheden". Suzuki säger att när det gäller att praktisera alla konstarter, i "Japan og kanskje også i andre asiatiske land",³⁸³ är mål eller riktning oväsentligt. Det är i stället "viktig å være oppmerksom på at hensikten ikke er nytte eller ren estetisk glede, men å trene

³⁷⁹ Suzuki: *Zen-Buddhisme*, s. 46.

³⁸⁰ *ibid.* s. 117f.

³⁸¹ *ibid.* s. 115.

³⁸² *ibid.* s. 100.

³⁸³ Daisetz Teitaro Suzuki: "Forord" från *Zen i bueskytingens kunst*. Oslo: Hilt & Hansteen 1995, s. 7.

bevisstheten og bringe den i forbindelse med den ypperste virkelighet.”³⁸⁴ Med ett stringent tänkande tänker vi att kompositionsprocessen lägger till rätta för lyssnandeprocessen, men det är snarare så att komponerandet är en process i sin egen rätt som kan fungera som ett verktyg till själverkännelse helt oberoende av om verket skall lyssnas till eller ej.

I Ching gav alltså Cage möjligheter, såväl i frammanandet av verken, som i lyssnandet/realiserandet av de färdiga resultaten. Hans uppgift var att acceptera möjligheterna, inte ändra dem eller förneka dem. Hade han förnekat möjligheterna hade han inte bara förnekat de aktuella möjligheterna, men också hela hans advaitiskt zenbuddistiska livsvärld. Cage bejakade emellertid vart något som fyller ögonblickets intet. Vi riktar nu vårt sökljus mot denna ständiga ström av händelser som antas konstituera tidens kontinuitet.

7.4 Kontinuitet

”What is given us primarily, immediately, is a continuum which is not divisible into atoms; but as we ‘experience’ it, it divides itself into an infinity of atoms.”³⁸⁵ Verkligheten är alltså en kontinuitet, men denna kontinuitet kan inte gripas av erfarenheten då vi endast erfar punktvis. Med vår dualistiska världsbild framstår en sådan verklighetssyn som en dikotomi, men på en sådan anklagelse skulle zenbuddisten blott svara att det är ingen motsättning. Att $A=A$ samtidigt som $A=B$ är som sagt inte problematiskt i zenbuddismen (se också kap. 5.4). Låt oss se närmare på problemet med hjälp av vår västerländska filosofiska tradition. Vi börjar med paradoxen om Zenons pil.

Zenon resonerar att en pil i flykt måste till var tid måste befinna sig i en bestämd position. Pilen kan inte befinna sig på flera platser samtidigt, något som också måste vara sant till var tid. Därmed resonerar Zenon vidare: för att pilen skall kunna röra sig från en punkt till en annan, måste pilen förflytta sig genom en oändlighet av fasta positioner, vilket också måste ta oändligt lång tid. Zenon konkluderar att rörelse därmed borde vara omöjlig. Men erfarenheten säger emellertid att rörelse ständigt föregår.

Vi erfar alltså världen punktvis eller atomistiskt, men utifrån dessa intrycksatomer postulerar det reflexiva sinnet världens kontinuitet. Utan en egentlig erfarenhet av kontinuitet, antar vi alltså att det är kontinuitet, vilket är en variant av Humes kausalitetsproblem. När en biljardboll träffar en annan, ser vi att den andra sätts i rörelse. Vi bevittnar alltså först en

³⁸⁴ loc.cit.

³⁸⁵ Suzuki: *Living by Zen*, s. 47.

händelse och så en annan, men vi erfar emellertid inte kausaliteten eller sammanhanget mellan de två händelserna. Trots detta postulerar vi kausaliteten utifrån sammanstötningen.

Detta gäller inte bara den materiella verkligheten men också den sinnliga. En munk förvånades över Hyakujos (-814) raska humörväxlingar, och frågade mästaren om detta, varpå Hyakujo nonchalant svarade: "I was crying before, but I am now laughing."³⁸⁶ Efter ett sinnestillstånd följer ett annat. Det finns inget konjugerande Varför emellan de själsliga tillstånden. "Out of such daily experience as pain and no-pain, crying and laughing, human consciousness weaves a time-continuum, and regard it as reality."³⁸⁷

Det finns musik som på ett slående sätt illustrerar de ovanstående resonemangen. "Life goes on / very much like a piece / by Morton Feldman".³⁸⁸ Feldmans *Projections and Intersections* var en stor förebild för Cage, så vi utgår i följande resonemang från att han kan ha haft de styckena i åtanke.³⁸⁹ Särskilt de långsamma satserna illustrerar hur händelser följer på varandra utan att de kan relateras till varandra. Det kan komma en ton eller en tonsamling som följs av en paus så lång att ljuden inte kan erfaras såsom sammanhängande. Att relatera toner till varandra är att välja en bestämd kontinuitet och "making that particular / continuity that / excludes all / others".³⁹⁰ Men i Feldmans musik är det konjugerande Varför avlägsnat, vilket för till att musiken till synes saknar erfarbar kontinuitet. Men Feldmans musik är egentligen bara ett överförtydligande av något som gäller all musik. Ljuden/musiken äger inte till sitt väsen några kausala drag, men desto mera 'kausalt tät' musiken är, desto större blir lyssnarens ansvar för att inte intellektualisera musiken. Självt menade ju Cage att han kunde höra på ljuden från Beethovens musik oberoende av exempelvis dess rytmik, tonalitet, melodik etc.

Cage reflekterar vidare över icke-kontinuiteten (no-continuity) i Feldmans musik och i musik generellt. En tanke eller en ton är "as something / seen / momentarily / , / as though

³⁸⁶ ibid. s. 63.

³⁸⁷ ibid. s. 64.

³⁸⁸ Cage: *A Year from Monday*, s. 98.

³⁸⁹ Cage och Feldman möttes på väg ut från en konsert som inte var slut. Ingen av dem kunde tänka sig att lyssna på mer musik efter Weberns symfoni op. 21. "The two immediately struck up a strong friendship, and soon they were sharing ideas. They spent hours in the Cedar Bar in Greenwich Village, talking about painting and music: 'I can say without exaggeration,' Feldman recounts, 'that we did this every day for five years of our lives.'" (Pritchett: *The Music of John Cage*, s. 67.)

Att det var just efter Webernsymfonin som de två möttes är en ödets ironi. Med sin punktvisa klangmelodik föregriper verket *Projections and Intersections*. Såväl Feldman med bl.a. det sistnämnda verket, som Weberns produktion, var viktiga inspirationskällor (ursäktat det kausala ordet) för Cage (se Cage: *A Year from Monday*, s. 102).

Cage fick senare en mera kritisk syn på Feldmans musik, men det påverkar på intet sätt likheterna som jag här uppmärksammar mellan Cages produktion och *Projections and Intersections*. Se bl.a. Cage: *Silence*, s. 128; och Cage: *For the Birds*, s. 150.

³⁹⁰ Cage: *Silence*, s. 132.

from a / window while / travelling”.³⁹¹ Åter tar Cage upp en variation på temat *intet* som fylls med *något*. Metaforen är också tydlig i förhållande till att ”since in fact the sound [utsikten] did occur”,³⁹² kan den inte ändras. Det är endast betraktaren som kan bearbeta sitt sätt att relatera (till (it)). Cage kom alltså åter tillbaka till den fullständiga accepten: ”To accept / whatever comes / , re- / gardless of the / consequences / , is to be / unafraid / or / to be / full of that / love which / / comes from a / sense of at- / oneness with whatever.”³⁹³ Lägg märke till hans ”at-oneness with whatever”, vilket ser ut som ett sätt att uttrycka Suzukis (it).

Men det Cage kallar ”at-oneness with whatever” har också en annan viktig betydelse. Han säger att Feldman kan förutse vad som kommer att ske i hans musik, trots att han bevisligen inte kan veta vilka toner som realiseras utifrån hans grafiska partitur. Men genom att acceptera vilket som helst något (landskapet/tonerna) som fyller intet (utsikten genom fönstret/det grafiska partituret), upphör den linjära tiden med sitt konjugerande Varför. I stället står endast relationen eller processen kvar (att se ut genom fönstret), utan att det nödvändigtvis är en relation till något (landskapet) eller en process med ett mål (att komma fram eller att fälla en estetisk dom över utsikten). Kontinuiteten är aktiviteten (just use, just act). På detta sätt kan kontinuiteten upplevas, dvs. att alltings grund, intet, kan erfaras utan att intet innebär en avsaknad av något, ty om det var avsaknad vore det inte intet, men ’ett intet som äger’, vilket gör det till ett något. När Cage beskriver icke-kontinuitet i följande termer ”No sounds. / No harmony. / No melody. / / No counterpoint. / No rhythm.”,³⁹⁴ måste det alltså läsas i ett advaitiskt perspektiv, dvs. där ’ingen’ (No) inte representerar en avsaknad av något, men i stället visar till vad som aldrig har varit. Icke-kontinuitet är därmed den primära eller ursprungliga kontinuiteten, som inte låter sig uppdelas i atomistiska erfarenheter. Den är själva relationen och processen som står kvar när alla något är förnekade, eller bättre sagt: kontinuiteten är vad som står kvar när allting accepterats. Med Cages ord är icke-kontinuitet: ”accepting that / continuity that / happens.”³⁹⁵

Genom *avidya* (ignorance – okunskap) kan förnimmelsen av icke-kontinuitet ta sitt uttryck. När Cage väljer att kalla fenomenet för icke-kontinuitet, talar han med vår dualistiska begreppsapparat, men icke-kontinuiteten är egentligen det primära som är oss givet, alltså kontinuiteten. Denna skenbara motsägelse visar att det heller inte finns ett konjugerande Varför mellan erfarenhet och tanke. ”From thinking to seeing is not a continuous process, it is

³⁹¹ Cage: *A Year from Monday*, s. 105.

³⁹² Cage: *For the Birds*, s. 95.

³⁹³ Cage: *A Year from Monday*, s. 105.

Citatet återfinns också i Cage: *Silence*, s. 129, men då med en lite annorlunda layout.

³⁹⁴ *ibid.* s. 132.

³⁹⁵ *loc.cit.*

a leap.”³⁹⁶ Kontinuiteten ger sig uttryck i ”a concrete whole”,³⁹⁷ vilket alltså är den primära och omedelbara kontinuiteten som är oss given och som inte är delbar i atomer. Emellertid delar den reflexiva dualistiska erfarenheten det kontinuerliga i atomer. ”[When] atomic parts, are grasped, it ceases to be a whole, it turns to be a part of the whole which, as an infinitely expansible totality, for ever eludes our prehension, which is postulationaly conditioned.”³⁹⁸ Det partikulära kan aldrig förklara det hela. Det finns emellertid en helhet, men hur långt vi än delar den helheten i mindre delar kan dess gränsvärde endast närma sig intet. ”For however much we multiply our atomic experiences of parts, no continuum as a concrete whole will be experienced.”³⁹⁹ Ett gränsvärde och det absoluta varat är väsensskiljda.

I ovanstående resonemang måste vi vara klara över att den ’konkreta helheten’ är en språklig konstruktion som syftar efter att visa till något icke-språkligt. Det finns inte ett språkligt försök att beskriva Zen som är tillräckligt. Suzukis ordval är alltså ett av många som inte når fram. Cage tog andra val än Suzuki och tog avstånd från ordet helhet, eller kanske vi skall säga att han hellre valde ett annat ord. I ett samtal vägrade han godta ordet enhet (unity) i en verklighetsbeskrivelse, därför att enheten förutsätter ting som står utanför enheten. Cages samtalspartner korrigerade sitt ordval till helhet (wholeness), men helheten förutsätter gränser. Cages förslag var öppen-het (open-ness), vilket inte har gränser och därmed kan inkludera allt.⁴⁰⁰ Naturligtvis kan även Cages ordval ytterligare kritiseras, men poängen med att diskutera orden är inte att finna ett yttersta betecknande, men att antyda betydelsen av det som inte kan förklaras men blott erfaras.

Hur denna helhet eller öppen-het kan erfaras kan alltså inte förklaras, ty med förklaringen är den inte längre en (advaitisk) helhet utan den är fångad av dualismens diskursiva begrepp. Den kan endast gripas med satori. Vi kan lätt tro att kontinuiteten är verklighetens sanna väsen, men så är inte fallet. Såväl kontinuitet, som alltså motsvaras av Cages/Feldmans begrepp icke-kontinuitet, som de atomistiska erfarenheterna är lika sanna. Emellertid kan kontinuiteten vara svårare att gripa än våra atomistiska erfarenheter. I stället för kontrahenter är kontinuitet och atomism att se på som två olika sätt att betrakta samma verklighet på. De två ger oss två olika kunskaper om verkligheten.

³⁹⁶ Suzuki: *Living by Zen*, s. 47.

³⁹⁷ loc.cit.

³⁹⁸ ibid. s. 48.

³⁹⁹ ibid. s. 47.

⁴⁰⁰ Kostelanetz: *John Cage (ex)plain(ed)*, s. 44f.

7.5 Vijnana och Prajna – A=B

Följande resonemang är väsentligt för vår förståelse av det advaitiska. Att integrera Cage i detta underkapitel skulle emellertid bli tämligen spekulativt, då sättet jag behandlar skillnaden mellan *prajna* och *vijnana* närmast är av konfessionell art. Jag är dock säker på att den uppmärksamme läsaren kan läsa in Cages advaitiska och ljudbefriande projekt i följande resonemang.

De begreppsmässiga tankesprången vi företog oss i förra underkapitlet, där kontinuitetsbegreppet ömsom antogs vara identiskt med kontinuitet och andra gånger med icke-kontinuitet, kan klarläggas med hjälp av en förståelse av de två kunskapsformer som buddismen opererar med: *prajna* och *vijnana*. Den senare är vår relativa kunskap som behandlar verkligheten i form av subjekt och objekt. Isolerad från *prajna*, framstår *vijnana* med klara likheter till vårt västerländska dualistiska tänkande. *Vijnana* är medvetandet som deduktivt tänker sig till kontinuitet utifrån de atomistiska erfarenheterna. Den tror sig också vara tillräcklig i sig, men i själva verket är det *prajna* som är *vijnanas* nödvändiga förutsättning och grund.⁴⁰¹ *Prajna* är den typen av förståelse och kunskap som ryms i den primära och omedelbara kontinuiteten. Suzuki säger att ”man skal tage tingene som de er, betragte sneen som hvid og raven som sort”,⁴⁰² vilket är kunskapen vi får genom *vijnana*. Men snöns vithet eller korpens svarthet är bara sann så länge man inser att det motsatta också är sant. Att förstå det motsatta, eller kanske det är riktigare att säga: att förstå att det inte är någon vithet eller svarthet, eller kanske att det inte ens är någon snö eller någon korp som kan besitta egenskaper, är att förstå *prajna*. Det är alltså ingen motsättning mellan *vijnana* och *prajna*. Detta kan drivas ännu ett steg längre till själva begreppet ’motsättning’, som inte är förankrat i verkligheten, men det är blott en språklig konstruktion.

Logiken, som genomsyrar vårt språk med sina syllogismer, säger med största självklarhet att: ”’A er A’ er absolut, og at formuleringen ’A er ikke-A’ eller ’A er B’ er utænklig.”⁴⁰³ Men såväl Barthes som Sartre har ju redan visat att man inte behöver vara zenbuddist för att inse språkets arbiträra förhållande till verkligheten.⁴⁰⁴ Såsom system kan säkert ett välhållet språk vara en vattentät behållare för logiken, men detta är blott en betydelseproducerande

⁴⁰¹ Suzuki: *Living by Zen*, s. 80.

⁴⁰² Suzuki: *Zen-Buddhisme*, s. 47.

⁴⁰³ *ibid.* s. 68. På samma sida återfinns en rad till synes humoristiska zenbuddistiska påståenden:

”Når A. drikker, bliver B. beruset”.

”Hvem er lærer for alle buddhaerne i fortid, nutid og fremtid? Kokken Hans”.

⁴⁰⁴ Både Barthes och Sartre visade detta bl.a. med en sten. Suzuki har också sin version av en stens betydelse för oss: ”Du og jeg antages jo at leve i samme verden, men hvem kan sige, om den ting, vi populært kalder for en sten, og som ligger foran mit vindue, er det samme for os begge? (*ibid.* s. 103.)

tankeverksamhet som behandlar tankar utan absolut identitet med intryckens ursprung. ”Men nu erklærer Zen, at ord er ord og ikke andet. Når ord hører op med at svare til kendsgerninger, er det på tide, at vi tager afsked med ord og vender tilbage til kendsgerninger.”⁴⁰⁵ Men Suzuki verkar inte vara nöjd med att endast avslöja logiken och språket som betydelseproduktioner. Till och med själva materien är en betydelseproducerad entitet i zenbuddismen. Vi skall se närmare på vad det betyder genom följande utsaga:

Shuzan (Shou-shan, 926-992) løftede engang sin *shippe*⁴⁰⁶ op for en forsamling af sine disciple og erklærede: ”Kald denne en *shippe*, og I bekræfter: kald den ikke en *shippe*, og I benægter. Nu skal I hverken bekræfte eller benægte, og hvad vil I så kalde den? Tal, tal!” En af disciplene trådte frem fra rækkerne, tog mesternes *shippe* fra ham og udbrød, idet han knækkede den midt over: ”Hvad er dette?”⁴⁰⁷

Shuzan ber sina lärjungar om att gripa käppen enligt prajna men utan att för den delen förneka vijnana. Prajna är att förstå advaitiskt, men all benämning av käppen bekräftar en dualistisk betraktning av verkligheten. Att bejaka den är att inordna den i tid och rum, ty genom bejakandet definieras käppen såsom varandes det som allt annat inte är. Likaledes kan den inte förnekas, ty i ett förnekande ”involverer selve benægtelsen noget ikke-benægtet”.⁴⁰⁸ All benämning kvarhåller oss därmed i dualismens dikotomi.

Ändå säger Suzuki att ”The Prajna begins its thinking with denying everything”,⁴⁰⁹ men att förneka allt innebär också att förneka själva förnekelsen. Med vårt logiskt diskursiva språk kan projektet att förneka förnekelsen bli till en antinomi, eller det kan leda oss in i en negativ dialektik. Det är emellertid inte det Suzuki är ute efter. Han vill i stället finna ett slutgiltigt förnekande av förnekandet, ett förnekande som inte kan fångas i vårt logiskt diskursiva språk. För att uppnå en sådan förståelse, prajna, måste vi företa oss ett existentiellt språng. Förnekelsen av förnekelsen måste alltså vara icke-verbal, eller kanske ännu bättre över-verbal, då ”Zen ønsker at stige op over logikken; Zen ønsker at finde en højere bekræftelse, hvor der ingen antiteser findes.”⁴¹⁰ Att förneka förnekelsen innebär att förstå att det inte finns någon förnekelse, vilket bör förstås som en bekräftelse.

Lika lite som vijnana kan stå på egna ben, kan prajna upprätthållas utan att det har något att bära upp. Om prajna står för sig självt blir det till en introvert och nihilistisk metafysik, vilket går stick i strid med Suzukis att ta tingen som de är. Det är därmed nödvändigt att såväl

⁴⁰⁵ ibid. s. 68.

⁴⁰⁶ Fotnoten är en del av citatet: ”En cirka halvanden fod lang stok af kløvet bambus, ombundet med spanskrør. Udtales ship-pei.”

⁴⁰⁷ ibid. s. 77.

⁴⁰⁸ ibid. 44.

⁴⁰⁹ Suzuki: *Living by Zen*, s. 49.

⁴¹⁰ Suzuki: *Zen-Buddhisme*, s. 44.

prajna som vijnana agerar tillsammans för att zenbuddisten inte skall falla in i nihilism eller i dualism.

Vi såg att problemets lösning inte var att förneka käppen då detta var bekräftande, men vi ser också att förnekandet av käppen är att förneka vijnana för att kasta oss in i prajna såsom en spekulativ metafysik. Trots detta ”vet” alla zenbuddistiska munkar och lärjungar att med prajna finns det ingen käpp. Men zenbuddism handlar som sagt inte om att veta, tänka eller resonera, men om att erfara. Att veta att en utsaga är sann innebär inte nödvändigtvis att förstå den.

När jag nu kommer att förklara min förståelse av varför brytandet av käppen är en lösning på problemet, kommer vi alltså egentligen inte längre än till vetenskapen om utsagans sannhet. Vi erfar inte dess sannhet.

När en av lärjungarna träder fram och bryter käppen, förhåller han sig otvivelaktigt till käppen (vijnana). På samma sätt som Sartres sten ständigt står fram i sin fulla fakticitet utan att fakticiteten ändras av att stenen pulveriseras, är också käppen alltjämt materie som inte förändras av att käppen blir bruten. I-sig är käppen det den alltjämt har varit, nämligen materie, men för-mig förlorar käppen sin käpp-het, och får i stället egenskapen bruten-käpp-het. När så lärjungen bryter käppen och svarar med motfrågan ”Hvad er dette?”, bekräftar han denna förståelse. Han visar att han förstår prajna dels genom att undvika att benämna, men han visar också att ingen egentlig förändring har skett; samtidigt förhöll han sig till den konkreta materien. Anledningen till att handlandet ter sig så absurt för oss är att vi tänker vijnana utan att vi tänker oss prajna, och enligt vijnana är som sagt käppen förändrad. Lärjungens agerande däremot, förenar prajna och vijnana. Att förstå bägge dessa är att förstå kontinuiteten såsom ”not only (as) undifferentiated and undetermined but as infinitely divided and determined.”⁴¹¹ A är alltså inte A. Prajna är en ”intuisjon som spontant fatter at null er uendelig og uendelig null, ikke symbolsk eller matematisk, men som umiddelbar sanseerfaring.”⁴¹²

Man behöver inte vara fackfilosof för att se att i alla fall slutet av ovanstående resonemanget inte riktigt håller måttet i logisk bemärkelse. Men det är heller inte avsett att hålla måttet. Att förstå det ömsesidiga förhållandet mellan prajna och vijnana, är ”attainable only by transcending our everyday experience of sense-intellect, that is, by an existential leap.”⁴¹³ Det existentiella språnget är att få satori, upplysning. ”Satori is existential and not

⁴¹¹ Suzuki: *Living by Zen*, s. 48.

⁴¹² Suzuki: ”Forord”, s. 8.

⁴¹³ Suzuki: *Living by Zen*, s. 48.

dialectical”⁴¹⁴ Suzuki, som är väl bevandrad med västerländsk kultur och med västerländsk lärdomshistoria, använder Kierkegaard för att åskådliggöra detta för oss: ”Kierkegaard says that faith is an existential leap. So is satori.”⁴¹⁵

7.6 Satori och det plötsliga

Vägarna till satori är många, men när satori uppkommer är det som en plötslig insikt som kommer när man minst anar det, vilket ofta är med hjälp av den mest obetydliga händelse. Som kompositör är det med andra ord inte särskilt stor sannolikhet att finna satori i försöken att komponera Mästerverk. Den tidigare analyserade mondon med Shuzan visar till denna plötslighet då han uppmanar att: ”Tal, tal!”⁴¹⁶ Att tala fort, ”speak quick (*su tao*)”, är en återkommande teknik i Zen. Andra benämningar på det är: ”Speak (*tao*)” och ”say one word (*tao i chu*)”⁴¹⁷ En sådan slags säg-det-första-du-tänker-på-teknik praktiseras i mondon. Det är inte genom de stora tankarna som zenbuddisten når satori, snarare tvärtom. Genom *su tao* vill zenbuddisten komma så långt bort från tankens reflexion som möjligt, vilket är vad Cage bedriver med hjälp av *I Ching*.

Suzuki påpekar att satori inte får förväxlas med intuition då intuitionen förutsätter egot och dess varande i en dualistisk tankevärld.⁴¹⁸ I musiken är det väl närmast improviserad musik som svarar mot det intuitiva, vilket också var anledningen till att Cage undvek improvisation i sin musik, till förmån för slumpens fullständigt egobefriade musik. Vad det icke-intuitiva men ändå spontana är, kan emellertid endast gripas med satori.

Med Cages zenbuddistiska livsåskådning och på bakgrund av ovanstående resonemang, kan Cages musik ses på som en mondo genomsyrad av *su tao*. Den ytliga likheten är slående. Slumpen som genomgående kompositoriskt verkningsmedel kan lätt te sig lika absurd som mondons till synes irrationella svar. Cages användande av *I Ching* som *Erfindungszeug* kan alltså ses på som ett sätt att få hans musik att framstå som en mondo.

Men kanske begreppet *koan*, som är nära besläktat med begreppet mondo, är en ännu mera passande beskrivelse för Cages försök att skriva obegriplig musik. En mondo är en dialog, medan en koan kan vara själva frågeställningen som mondon behandlar. En typisk koan är att lyssna till den ena av två klappande händer. En annan är att ”see our own ‘original

⁴¹⁴ ibid. s. 47.

⁴¹⁵ loc.cit.

⁴¹⁶ Suzuki: *Zen-Buddhisme*, s. 77.

⁴¹⁷ Suzuki: *Living by Zen*, s. 37.

⁴¹⁸ ibid. s. 50.

face' even before we were born".⁴¹⁹ Det sista har en slående likhet med Cages vilja att befria ljuden så att de kan få bli vid deras egentliga och ursprungliga natur. Men likheten är kanske ännu mera slående i förhållande till Cages intresse av vad som "händer" om inget sker, än han är intresserad av hur ting kan ändras eller manipuleras.

I intervjuboken *For the Birds* får Cage den direkta frågan om hans musik kan betraktas som en koan, varpå Cage ger ett utfyllande svar om telekommunikation. Kanske är det ett ja?

För att exemplifiera vad satori är, använder Suzuki kontinuiteten som förklarings exempel i *Living by Zen*. Om vi skulle finna ett liknande exempel hos Cage, är det lätt att fastna för hans ständigt återkommande projekt att befria ljuden, eller rättare sagt; att låta dem vara vad de var innan vi påtvingade dem egenskaper de inte äger. Följande citat innehåller ytterligare ett fördjupande av vad detta innebär: "Uniqueness / , / having a / particular suchness / , is / extremely close / to being here and / now."⁴²⁰ Ordet sådan-varo (suchness) är hämtat ur Suzukis förklaring av ett utdrag från en dikt av Daito:

If you see with the ears
And hear with the eyes,
No doubts you will ever cherish:
How naturally falls
The rain dripping from the eaves!⁴²¹

Begreppet som får sin förklaring är 'naturligt' (naturally) vars förebild är det japanska ordet *onodzukara*, vilket bl.a. ges förklaringen sådan-varo. Men förklaringen är mera komplicerad än så. Här har vi ytterligare ett exempel på hur ett för oss väsensfrämmande tankesätt ligger infällt i språket. Varken naturlig eller sådan-varo fångar ordets betydelse. Suzuki föreslår också "spontaneousness", och "thing-as-it-is-ness",⁴²² men det är hellre så att ordets betydelse visar till en upprinnelse före vi lärde oss att höra med öronen och se med ögonen. I *onodzukara* är det advaitiska tankesättet förutsatt. Ordet skall förstås med en logik där A är B, "and this really means transcending the world of sense and intellect, entering into the state of things prior to the differentiation of light and darkness, good and bad, God and his creation."⁴²³ Detta borde slutgiltigt punktera all tro på att Cages eget projekt var dekonstruktivistiskt. Visserligen finns det mycken fruktbar förståelse att hämta från en

⁴¹⁹ ibid. s. 71.

⁴²⁰ Cage: *A Year from Monday*, s. 99f. Jämför att vara 'här och nu' med komponerandet som en meditativ praktik hos Cage.

⁴²¹ Suzuki: *Living by Zen*, s. 144.

⁴²² loc.cit.

⁴²³ loc.cit.

dekonstruktivistisk syn på Cages musik, men Cages eget projekt var positivt. Det var att visa ljudens sådan-varo.

7.7 Utsträckning

”Our experience has always been conditioned by logic, by time, and by space.”⁴²⁴ Men om vi antar Suzukis kritik av tiden (kontinuiteten) får det även konsekvenser för vårt rumsliga tänkande. Kontinuiteten är ju förutsättningen för att rummet skall kunna erfaras. Ett ting kan ju inte vara på mer än en plats samtidigt, och för att allting inte skall vara slutgiltigt placerat i rummet en gång för alla, måste tingens rörelse separeras av tid. På samma sätt som vi inte kan erfara tidens kontinuitet kan vi alltså heller inte erfara rummets utsträckning. Detta får en rad konsekvenser för Cage.

Cage lärde från Suzuki att allting är centrum: ”that is to say every nonsentient being and every sentient being, is the Buddha.”⁴²⁵ I stället för att säga att allting är Buddha kunde vi säga att allting är genomsyrat av Zen, eller att vad som helst kan fungera som katalysator för att utlösa satori. Vidare säger Cage att: ”These Buddhas are all, every single one of them, at the center of the Universe.”⁴²⁶ Utifrån detta är det lätt att tänka vidare i någon form av relativistisk västerländsk filosofi, och säga att utifrån vart föremål – tänkande eller icke-tänkade – kan världen definieras. Det är detta Sartre gör i *Varat och intet*, när han skriver om den andres blick.⁴²⁷ Men Sartre är hopplöst förlorad i ett antingen/eller-tänkande, vilket gör att den andres blick representerar ett problem för honom. När det gäller varat-för-sigs möte med tingen går allting bra, därför att i förhållande till tingen är det tänkande subjektet överlägset och kan lägga tingen under sig, dvs. det tänkande subjektet kan definiera tingen efter eget gottbefinnande, och till och med tillintetgöra tinget genom att ignorera dess existens. På detta sätt formar varat-för-sig sin egen verklighet. Men när det gäller varat-för-sigs möte med ett annat vara-för-sig, när det gäller den andres blick, är ting mera problematiska för Sartre, ty den andre kan på samma sätt som Sartre själv definiera verkligheten och därmed tingliggöra honom (varat-för-sig). Det andra varat-för-sig kan ge mig existens såsom objekt (vara-i-sig) genom att uppmärksamma mig, men det kan också ignorera mig och således tillintetgöra mig. För Sartre bjuder därmed ett möte med ett annat vara-för-sig på två möjligheter:

⁴²⁴ ibid. s. 70.

⁴²⁵ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 225.

⁴²⁶ loc.cit.

⁴²⁷ Sartre: *Being and Nothingness*, s. 221ff.

underkastelse, dvs. att bli tingliggjord eller tillintetgjord; eller dominans, dvs. att tingliggöra eller tillintetgöra. Sartres sammanför inte dessa två rollerna, men lösningen består av att varat-för-sig växlar mellan sina roller som sadist och masochist på ett tillfredsställande sätt.

Detta är alltså inte vad Cage/Suzuki menar när de säger att allting är Buddha. Det är i stället att förstå som ett advaitiskt uttalande som går bortom eller över antingen-eller-tänkandet. I stället säger de att allting är i samvaro (interpenetration), samt att inget något obstruerar (obstruct – nonobstruction) ett annat. Detta är ett centralt begreppspar (interpenetration/obstruction) som återkommer ett otal gånger hos Cage. Men åter har vi kommit till något som inte kan förstås, ty hur kan vi förklara att ting går in i varandra samtidigt som de är separerade? Cage gör ett försök att förklara det hela, vilket blir till ett diskursivt akrobatnummer av den lägre skolan:

D.C.: How can there not be any contradiction between those last two terms [interpenetration and non-obstruction]? For two sounds not to mask or screen out each other, they must be separated. How can they interpenetrate?

*J.C.: You say that they must be separated. Well, just don't put anything in between.*⁴²⁸

Cage talar här med två olika tungor. Ljuden/tingen är faktiskt separerade av intet, men samtidigt är ljuden/tingen i samvaro då ingenting separerar dem. När det gäller musiken är det naturligtvis tystnaden som är motsvarigheten till intet. Vi ser att lösningen är en rent språklig konstruktion, men i zenbuddismens över-logiska världsbild är det ingen motsättning mellan de två. Insikten om att det inte är en motsättning mellan samvaro och icke-obstruktion ”is what has made me tick in the way I ticked.”⁴²⁹ Cage sätter vidare insikten som grund till ”chance operations, indeterminacy, et cetera, the nonerection of patterns, of either ideas or feelings on my part, in order to leave those other centers free to be the centers.”⁴³⁰ Vi skall se på några av de praktiska konsekvenser detta fick för hans musik.

Cage ville undvika att ljuden fusionerade och därmed förlorade sin egenart, sitt centrum och sin självständighet. Rent praktiskt gav det sig uttryck i att han gärna placerade musikerna långt från varandra, vilket sker i bl.a. *Thirty Pieces for String Quartet* (1983).⁴³¹ Detta var dels för att ljuden inte skulle bli del av en helhet som inte är del i de enskilda ljudens natur, men också för att underlätta för utövarna att frammana självständiga och unika ljud. Om utövarna kommer för nära varandra ”they will act like sheep rather than nobly.”⁴³²

⁴²⁸ Cage: *For the Birds*, s. 91.

⁴²⁹ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 225.

⁴³⁰ loc.cit.

⁴³¹ Se också Ekbohm: *Bildstorm*, s. 387.

⁴³² Cage: *Silence*, s. 39.

Västerländsk konstmusik baserar sig på samklang och eventuellt kontrast till samklang, men även en icke-samklang definieras alltså utifrån begreppet samklang. Cage placerade musikerna på behörigt avstånd för att låta vart ljud stå fram i sin egen rätt. Den västerländska samklangens baserar sig på att musiken är ett avslutat "*spatial object*"⁴³³ i form av samklangens förutsättningar, men också när det gäller konventionerna om musikernas placering i förhållande till publiken. Cage ville däremot att även musikens rumsliga karaktär skulle ingå i verkets tillblivelseprocess. Detta hade inte bara konsekvenser för utövarna men också för lyssnarna:

Att lyssna till musik är att vara i en situation, och att vara i en situation är att vara i en position. Cage ville ge lyssnaren möjlighet att ändra sin position och därmed aktivt ta del av situationen. Att lyssna till ett ljud från olika positioner, exempelvis bakom en stols uppfällda skumgummisits eller utan något objekt som hindrar lyssnarens direkta linje till ljudkällan, kommer naturligtvis att ge olika auditiva intryck. Men den andra sidan av myntet är att lyssnaren genom sin handling eller rörelse kan försätta sig i nya situationer som skapar möjligheter till ständigt nya intryck. Lyssnaren skall vara fri att vandra runt i rummet. Att lyssna till ett verk i lotusställning ger lyssnaren andra förutsättningar än att lyssna till verket gående eller från exempelvis rad 14 på plats 25.⁴³⁴

Samtliga platser i rummet är alltså musikens centrum och lyssnaren skulle också få rätt att definiera sitt eget centrum. Cage sa att "we are all *in* the sounds, surrounded by them",⁴³⁵ vilket innebär att vi är en aktiv del i ljud-rummet, till skillnad från att ljudet är det enda aktiva som kommer till oss som passiva lyssnare. Lyssnaren är alltså inte bara en aktiv del i verkets tillkomst genom sitt sätt att bearbeta sina intryck, men också genom lyssnarens rätt (och plikt?) att "känna på rummet". När det gäller att störa musiken med de eventuella ljud lyssnaren producerar genom sin rörelse, har vi ju sett att detta inte representerar ett problem. I 4'33'' består musiken uteslutande av omgivningens ljud, och omgivningens ljud är likaledes en integrerad del av Cages övriga musik. Som en följd av Cages rumsliga tänkande kom han senare att utläsa 4'33'' som fyra fot och trettiotre tum.⁴³⁶

En annan konsekvens av verklighetens samvaro/icke-obstruktion är respekten för andra. I den direkta förlängningen av detta kommer Cages syn på att det bara är sig själv man kan ändra. Man kan inte ändra de ljud som *de facto* äger rum, och man kan heller inte ändra på andra lyssnare som erfar musiken. Praktiskt sett innebar detta att han inte ville tvinga sin musik på sina lyssnare. I konsertsalar med lösa stolar såg han alltid till att det från samtliga

⁴³³ Cage: *For the Birds*, s. 51.

⁴³⁴ Magnus Andersson: "Fyra fot och trettiotre tum. Musik som en rumslig och teatralisk kategori i John Cages musik efter 1952", från *Tritonus* 2003:2, s. 24f. Citatet är obetydligt förändrat.

⁴³⁵ Cage: *For the Birds*, s. 127.

⁴³⁶ Se fotot 134.

platser var nära till en korridor, så att de som kände obehag av hans musik skulle kunna lämna salen.⁴³⁷

Ytterligare något som Cage satte i samband med tankarna om samvaro/icke-obstruktion var att: "it has made it possible for me to use some people's work in ways that they didn't intend it to be used."⁴³⁸ Han förklarar inte närmare vad han menar, men jag antar att han avser att det inte finns giltiga värderingar av olika ljud, vilket gör att Cage kan även använda 'objekt-musik' för att visa till ljudens sådan-varo. Cages uppgift med musiken blir då att använda den i en kontext eller i en process som underfokuserar musikens kausala objektkvaliteter. Vi har ett flertal gånger sett hur han gör detta i *Apartment House 1776* och i *Europas 3 & 4*, men han gör också något liknande i exempelvis *33 1/3* (1969) och i *HPSCHD* (1967-69). I alla dessa verk återanvänder han gammal musik där samtliga verk tillrättaläggs i processer i vilka ett flertal olika verk presenteras simultant, något som leder till att verken inte alls framstår som de var avsedda att användas.

7.8 Avrundning

En mondo avslutas med följande:

Doko sagde opgivande: "Jeg kan ikke følge dit ræsonnement".
"Heller ikke jeg forstår mig selv", sluttede Zen-mesteren.⁴³⁹

Som jag antydde i inledningen av kapitlet kan en text om Zen lätt kan bli amorf, då Zen så uttryckligt tar avstånd från logiska och stringenta resonemang. Detta kapitel kunde lika gärna ha tagit utgångspunkt i mina sista argument och avslutats med de första aspekterna av Zen som jag behandlade. Det är heller inte möjligt att konkludera en text om Zen med: "... och således har vi sett hur satori kan vinnas." En text om Zen kan därför lätt fortsätta i all oändlighet och svälla ut till en fullständig katalog över olika aspekter av Zen. Men som jag också antydde i inledningen, och som jag försökt visa till i den löpande texten, så är allting inom Zen relaterat. Ur erfarenheten av exempelvis kontinuitet, icke-obstruktion, sådan-varo, en nysning, eller en fluga som flyger, kan satori vinnas; men å andra sidan är det inte möjligt att få satori av all världens kunskap om Zen. Zen handlar om den yttersta kvaliteten som inte kan beskrivas med någon som helst kvantitativ överlägsenhet. Det är dock min innerliga

⁴³⁷ Kostelanetz: *John Cage (ex)plain(ed)*, s. 42.

⁴³⁸ Kostelanetz: *Conversing with Cage* (2003), s. 225.

⁴³⁹ Suzuki: *Zen-Buddhisme*, s. 65.

förhoppning att kapitlet lyckats hålla ett någorlunda stringent västerländskt resonerande språk, samtidigt som jag inte gjort alltför stort våld på Zen. Jag menar emellertid att jag i mitt kapitel fått med mig de flesta stora och väsentliga poänger som visar hur Cages aktivitet som kompositör förhåller sig till Zen.

Personligen tror jag att Cage hade satori, eller att han i alla fall trodde att han hade satori – allt eftersom vi erkänner satoris existens eller ej. Men att fördjupa sig i den frågan är mera spekulativt i förhållande till hans levnadsteckning, än det är väsentligt för vår förståelse av hans musik. Kanske *Shin*, en form av buddism som inte är zenbuddistisk, skulle kunna erbjuda oss en lösning på det problemet. Tråkigt no har jag dock aldrig sett Cage nämna Shin.

Suzuki nämner Shin mycket kort i *Living by Zen*.⁴⁴⁰ Shin lägger inte alls samma vikt på satori, även om satori absolut existerar även i Shin. Men mest väsentligt för oss är att när man i Zen fokuserar på synen – ’vad är detta?’ om *Shippen*; och ’vilket var ditt ursprungliga ansikte’, etc. – fokuserar Shin på hörseln. Shin har heller inte Zens absurda dialektik: ”it does not say, ‘Hear, and yet do not hear’”.⁴⁴¹ Shin säger i stället: ”As long as there is a trace of self-consciousness as to hearing, or being made to hear, or somebody hearing, there is no real hearing, hence no assurance.”⁴⁴²

Kanske Cage var shinbuddist, kanske han var zenbuddist, eller kanske han var cagebuddist. Den kanske viktigaste frågan vi har att ställa oss är vilket kompositörsbegrepp som skall till för att vi överhuvudtaget skall kunna förstå Cage som tonsättare, samt vilket musikbegrepp som skall till för att vi skall kunna diskutera hans tillrättalagda processer. Min uppfattning är att den mest fruktbara diskussionen över dessa begrepp står att finna i Cages relation till hans livsåskådning.

⁴⁴⁰ Suzuki: *Living by Zen*, s. 127ff.

⁴⁴¹ *ibid.* s. 129.

⁴⁴² *ibid.* s. 130.

Efterord

Det är min förhoppning att jag med min avhandling har visat hur en förståelse av Cages projekt som en dekonstruktivistisk praktik kommer till korta, samtidigt som brickorna i pusslet John Cage faller på plats genom att läsa hans verksamhet ur ett zenbuddistiskt perspektiv. Med detta vill jag emellertid inte säga att ingen före mig har behandlat Cage som zenbuddist. Tomkins är Cage på spåren när han skriver om huruvida Cage egentligen var fri; han var ju trots allt tvungen att sätta parametrarna som slumpen skulle arbeta med: "His answer is that whether or not personal taste does creep into his work, the work itself is an attempt to move in a new direction, toward a new situation that he does *not* control, and that this is the main point."⁴⁴³ Svaret understryker åter att musiken var ett konkret sätt för Cage att filosofera. Griffiths säger också något väsentligt om Cages kompositoriska verksamhet då han föreslår att kalla Cages musik för: "a Zen music".⁴⁴⁴ Men trots att det inte finns den Cageforskare jag har befattat mig med som inte nämner zenbuddismens vikt för Cage, vill jag påstå att samtliga forskare ser zenbuddismen i ett hierarkiskt förhållande till Cages kompositoriska verksamhet – ömsom anses det ena föregå det andra. Med min avhandling hoppas jag ha visat hur Cages zenbuddism och kompositionsverksamhet var två sidor av samma mynt. Hans kompositioner tog sig inte sina bestämda former för att sätta ton till zenbuddistiska tankar, men musiken var i stället ett verktyg för Cage att filosofera med.

Trots att samtliga Cagekännare jag har läst har betonat viktigheten av zenbuddismen, är det ingen som har försökt att framställa en systematisk läsning av Cages estetiska praktik såsom en zenbuddistisk verksamhet. Med en sådan framställning, i den mån zenbuddismen kan framställas systematiskt, hoppas jag att jag med min avhandling bidragit med något väsentligt till Cageforskningen.

⁴⁴³ Tomkins: *The Bride and the Bachelors*, s. 112.

⁴⁴⁴ Griffiths: *Cage*, s. 36.

När jag började intressera mig för Cage hade jag inte hört en ton av honom, men jag föll pladask för hans skrifter. Att så höra hans musik blev en stor besvikelse för mig. Det var ju inget med den. Inte fanns där utveckling, samtidigt som den inte var statisk nog för att kunna erbjuda någon form av monoton meditation. Jag hade helt enkelt svårt att finna några som helst kvaliteter i hans musik. Efter det har Cage med sina skrifter verkat som en dörröppnare för mig i förhållande till all tänkbar musik, och för den delen kan hans rogivande resonemang dyka upp i mitt huvud när jag väntar på bussen och har glömt mitt paraply och därmed blir genomvåt av regn, eller kanske han kan få mig till att ibland plötsligt stanna upp bara för att se eller lyssna. Han har lärt mig att inte döma en negativ upplevelse, men att se svärgenomtränglig musik som en utmaning för att komma tillbaka till musiken och se på vilket sätt jag kan ändra mitt lyssnande för att kunna engagera mig i musiken. Cage har genomsyrat hela min musikförståelse. Från min personliga kanon av musikhistoriska referensverk har därmed Cage lyckats avlägsna de verk jag tidigare tyckt illa om, dvs. dålig musik. Dessa verk är numera ”stand-by-verk” som väntar på att jag skall kunna ändra på mig för att ta dem till mig. Jag har med andra ord försökt att vara fylld av accept hellre än smak. Men trots utvidgade referensramar, trots en ständigt fördjupad lyssnarkompetens, och trots att Cage visade mig vägen för så många andra verk, var Cages musik fortfarande ett nöt som inte ville knäckas. Visserligen hade jag lärt mig att fascineras av hans musik såsom en dekonstruktivistisk praktik – vi kan ju fråga oss vem hade mera tydligt visat till fåfängan i våra självklara föreställningar om Musik och dess framförandekonventioner – men detta var inte nog för att min kärlek till Cages musik skulle framstå i samma prålande prakt som mitt intresse av filosofen Cage. Detta varade som ett problem till jag äntligen förstod att hans musik var skriven för radikalt andra referensramar än våra västerländska. Musiken är endast dekonstruktivistisk så länge vi tänker diskursivt. Det är min uppfattning att vilket som helst kompositörsbegrepp är för trångt för att rymma Cage. Han är i stället en praktisk filosof som skriver musik som egentligen har svårt att kvalificera som musik, och som vi måste överge vår invanda musikförståelse och vår etablerade musikestetik för att kunna uppskatta. Det kan tyckas radikalt att säga att han inte är kompositör. Självklart har han klara drag av en komponerande verksamhet i sin praktik, men skillnaderna till vart begrepp om vad en kompositör är, är för många för att han skall kunna ges den benämningen. Det enda som gör honom till kompositör är att han arbetar med ljud, men det gör akustiker och logopedier också. Kanske vi borde undvika orden musik och kompositör fullständigt innan den allmänna Cageförståelsen anammat hans syn på ljud som en praktiskt utövad zenbuddism. Vad som i

alla fall gjorde att jag kunde börja älska Cages musik var att jag slutade förvänta mig höra Musik, för att i stället engagera mig i en filosofisk praxis i interaktion med det klingande materialet.

Med detta vill jag inte nedvärdera Cages roll som kompositör: tvärtemot. Det geniala med hans musik är hur han klarar av att arbeta med dubbla bottnar, dvs. hur det att musiken visar positivt till en zenbuddistisk praktik inte står i motsättning till hans musik som en djupt inträngande diskursiv konceptkonst som avslöjar vårt språks ihållighet. Samtidigt visar Cage verkligen till naturens funktionalitet i sin musik. Därmed är det upp till oss om vi väljer att ta till oss av musiken diskursivt och dekonstruktivistiskt såsom passiva lyssnare, vilket sannerligen kan ge oss en skakande förståelse av vilket som helst diskursivt systems bräcklighet; eller så kan vi välja att vara aktiva deltagare i musikens tillblivelseprocess, och därmed försöka ana musiken som ett positivt uttalande om vår egen tillvaros egentliga natur.

Happy New Ears!⁴⁴⁵

Oslo 1/12 2003

Magnus Andersson

⁴⁴⁵ Cage: *A Year from Monday*, s. 30.

Appendix 1 – mailkorrespondens med Jon Wetlesen

Mail 27/10-2003 från Magnus Andersson til Jon Wetlesen:

På inrådan av Notto Thelle tar jag kontakt med dig. Han trodde att du kunde hjälpa mig med en fråga.

Jag skriver hovedoppgave om John Cage, och jag läser hans verksamhet som komponist i ett zenbuddistiskt perspektiv. Min fråga är följande:

I Living by Zen använder Suzuki ordet "advaitistic" för att beskriva en icke-dualistisk världsbild. Finns det ett etablerat begrepp på norska (svenska) för "advaitistic". Jag räknar med att det inte gör det. Har därför använt en försvenskad utgåva av ordet: "advaitistisk".

Vore tacksam om du kunde ta dig tid att svara på min fråga.

Vänliga hälsningar

Magnus Andersson

Svar 28/10-2003 från Jon Wetlesen till Magnus Andersson:

Kjære Magnus Andersson,

Takk for din henvendelse. Jeg synes det er rart at Suzuki skriver så unyansert. Han burde vite bedre. Det er vanlig å sonde mellom forskjellige typer ikke-dualisme. Advaita er én variant, nemlig den som er karakteristisk for advaita-vedanta som er en ikke-buddhistisk skole, en av de seks okrtodokse brahmanistiske eller hinduistiske skoler i India. Men buddhismen (og jainismen) er jo heterodokse skoler, og det gir et dårlig inntrykk å tolke dem i lys av advaita. Det sentrale stikkord for ikke-dualisme i buddhismen er snarere advaya.

Advaita er en metafysisk teori av typen enhetslære. Den har en del til felles med nyplatonismen. Her skiller man mellom en positiv og en negativ tilnærming. I den positive tilnærming kan man bruke språket til å trekke skiller mellom ting. Da beveger man seg innenfor en dualistisk tenkemåte - sml dvaita. Men så antar man at man kan komme hinsides alle dualismer ved å negere dem - sml advaita. Kanskje denne termen best kan oversettes med "det ikke-andre" (en term som for øvrig nyplatonikeren Nicolaus Cusanus brukte som tittel på et skrift: De non aliud). Antagelsen her er at det andre er ikke-dualistisk, mens det ikke-andre er ikke-dualistisk og ett med det ene. Man sier at man ikke kan snakke om det ene i positive termer, men man peker på det. Det andre er relativt, det ene er absolutt. Så her bruker man språket til å henviser til det absolutte.

Buddhistene anser dette som en form for "skap-dualisme". Tross alt bruker man språket for å få sagt dette også. Man skiller f eks mellom det ene og det andre, eller mellom det ikke-andre og det andre, osv. Buddhistene antar at det er slike kontraster som gir ordene mening. Hadde det ikke vært for motsetningen til det andre, ville ikke ordet det ene eller det ikke-andre hatt mening. Buddhistene trekker den slutning av dette at siden disse ord har et betinget tilblivelse, er de tomme for egenverden. Hvis man tror at det ene eller det ikke-andre har absolutt

egenværen, ville buddhistene si at dette er nærmest en absolutt form for uvitenhet. Og uvitenhet er lidelsens dypest årsak. Derfor har de ingen tro på at en slik lære kan ha noen frigjørende virkning. Tomhetslæren er ikke en lære om det absolutte, men et botemiddel som kan hjelpe en til å gi slipp på absolutteringer.

Jeg tviler på om dette hjelper deg mye.

Jeg tror jeg ville bruke ordet ikke-dualisme og kvalifisere det med adjektiver, f.eks "ikke-dualisme av typen advaita" og "ikke-dualisme av typen advaya", og så forklare hva du mener. Det finnes jo noen flere slike avgrensninger i boken til David Loy: Nonduality. A Study in Comparative Philosophy, Prometheus Books, 1988.

Tro om du ville finne noe på internet på disse stikkordene - ikke-dualisme, advaita, advaya?

Lykke til!

Vennlig hilsen,

Jon Wetlesen

Mail 30/10-2003 från Magnus Andersson till Jon Wetlesen:

Käre Jon Wetlesen,

tusen tack för ditt fylliga svar. Ditt svar verkar inte vara skrivet av plikt, men hellre av en kärlek till ditt fackfält, vilket glädjer mig oerhört.

Svaret var till stor hjälp därför att:

I min avhandling problematiserar jag varför det är problematiskt att använda mig av en bred litteratur om Zen. Mitt tema är inte Zen i sig, men hellre hur Cages verksamhet kan läsas som en praktik av hans zenbuddistiska livsåskådning. Det passar därmed utmärkt att du kommer med en kommentar som att Suzuki är onyanserad i sitt användande av ordet advaitism. Min konklusion måste emellertid bli att min text måste begränsas till Cage och Suzuki. Att skriva generellt om Zenbuddismen vore att missa målet, samtidigt som detta innebär att min anhandling inte kan läsas som en nyanserad introduktion till zenbuddismen.

Till slut har jag två frågor.

- 1) Får jag använda din mail i min avhandling? Jag vill gärna bifoga det i en appendix, för att visa just till det jag ovan beskrivit, dvs. hur olikt Zen kan uppfattas. (Ditt svar finns längre ned i denna mail.)
- 2) Du svarade indirekt på denna fråga, men jag vill vara fullständigt säker: Finns det något etablerat norskt ord för det Suzuki kallar 'advaitistic', förutom 'advaitistisk'?

Än en gång tackar jag för din hjälp.

Skulle du vara intresserad av hur Cages verksamhet som tonsättare förhöll sig till hans zenbuddistiska livsåskådning, så sänder jag dig med nöje en kopia av min avhandling.

Vänliga hälsningar

Magnus

Svar 1/11-2003 från Jon Wetlesen till Magnus Andersson:

Kjære Magnus,

Takk for din epost. Du må gjerne bruke min, om du vil, men jeg lager nå en liten en tilføyelse til det første avsnittet.

Når det gjelder spørsmålet om det finnes noe etablert norsk ord for "advaitistic", må jeg si at det eneste som faller meg inn er den sentrale stikkord til professor Egil Wyller: "henologisk". Det er laget på grunnlag av det greske ordet "to hen" - "det ene", og står for enhetslæren i nyplatonismen. Men etter minoppfatning er dette svært nær beslektet med advaita-vedanta. Dette ville kanskje Egil Wyller kvie seg for å godta, for det passer ikke så godt inn i hans eurosentrisk forståelse av kulturens utvikling. Men det får være hans problem.

Men jeg holder fast på at det ville være synd for buddhismen om den ble fremstilt som en henologi. Da går det buddhistiske tapt, og det gjelder også zen-buddhismen. Det sentrale stikkord i buddhismen er "tomhet" - "shunyata", og i densentrale betydning av dette ord står det for "tomhet for egenværen" - "svabhava-shunyata", eller "ikke-egenværen" - "nih-svabhava". Det innebærer en benektelse av absolutteringer. For sikkerhets skyld sies det også at tomheten er tom, dvs den skal ikke forstås som noen absolutt værensgrunn. Men den som forstår at alle våre konstruerte absolutteringer er tomme for egenværen, vil bli i stand til å gi slipp på sin klynging til dem. Så lenge man klynger seg til dem, genererer man lidelser og konflikter. Vilåret for å bringe lidelser til opphør - "nirodha", er at man bringer klynging til utslukning "nirvana", og det forutsetter at man innser tomheten av det man klynger seg til. Denne frigjørende innsikt utgjør den skjelnende visdom - "prajna". Den er diskursiv et stykke på vei, men når man forstår hvorfor absolutteringer er tomme, kan man gi slipp på dem, og dermed er man også hinsides språkets grenser. På denne måten er man hinsides dualismer fordi de forutsetter språk. Derfor er dette en annen form for ikke-dualisme enn den advaitiske. Den har sitt eget stikkord, advaya, som bare betyr "ikke-tohet". Man gir slipp på alle absolutteringer av det som kan tvedeles. Derfor er denne advayiske ikke-dualisme langt mer radikalt enn den advaitiske, for der gir man bare slipp på det andre, mens man klamrer seg desto mer til det ene; mens her gir man slipp på begge deler. I denne siste setningen ser du forresten hvor lett det faller å bruke "advaitisk" og "advayisk" som to kvalifiserende adjektiver til "ikke-dualisme". Men den siste blir til syvende og sist snarere en form for praksis enn en teori. Jeg tror at dette også svarer godt til zen-praksisen. Hva er vel poenget med å arbeide med en huatou eller koan annet enn å skape en situasjon hvor intellektet innser at det det forsøker å fange i forestillinger, begreper, påstander, fortellinger osv er et håpløst prosjekt? Når intellektet innser det, kan det gi det opp. En slags åndelig jiu jitsu. Jeg kan tenke meg at dette også svarer mer til Cages praksis, eller hva?

Jo takk, jeg ville gjerne få et eksemplar av din avhandling. Det ville være morsomt. Lykke til med fullføringen.

Beste hilsener,

Jon

Appendix 2 – exempel från ”Lecture on Nothing”

Cage arbetade gärna och ofta med sina texters grafiska utformning. Formen som återfinns på nästa sida blev en slags standardform för Cage, vilken vi återfinner i bl.a. de centrala föreläsningarna ”Lecture on Nothing”, ”Lecture on Something” och ”Juilliard Lecture”. Av praktiska grunder har jag valt att förenkla layouten i avhandlingens brödtext, men citat från ovannämnda essäer/föreläsningar kan med fördel läsas efter de instruktioner som återfinns överst på den bifogade sidan. Texten är hämtad från *Silence – Lectures & Writings*. London: Marion Boyars Publishers 1987, s. 109.

This lecture was printed in Incontri Musicali, August 1959. There are four measures in each line and twelve lines in each unit of the rhythmic structure. There are forty-eight such units, each having forty-eight measures. The whole is divided into five large parts, in the proportion 7, 6, 14, 14, 7. The forty-eight measures of each unit are likewise so divided. The text is printed in four columns to facilitate a rhythmic reading. Each line is to be read across the page from left to right, not down the columns in sequence. This should not be done in an artificial manner (which might result from an attempt to be too strictly faithful to the position of the words on the page), but with the rubato which one uses in everyday speech.

LECTURE ON NOTHING

I am here , and there is nothing to say .
 those who wish to get somewhere , If among you are
 any moment . What we re-quire is
 silence ; but what silence requires
 is that I go on talking .
 a push : it falls down easily
 ; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-
 tainment called a dis-cussion .
 Shall we have one later ?
 ¶
 Or , we could simply de-cide not to have a dis-
 cussion . What ever you like . But
 now there are silences and the
 words make help make the
 silences .
 I have nothing to say
 and I am saying it and that is
 poetry as I need it .
 This space of time is organized
 . We need not fear these silences, —
 ¶

LECTURE ON NOTHING / 109

Litteraturlista

Aamotsbakken, Bente: *Tekst og intertekst. En studie i intertekstualitetens betydning i tre åttitallsromaner av Edvard Hoem*. Oslo: Universitetsforlaget 1997.

Adorno, Theodor W.: ”Fragment om musikk og språk” från *Musikkfilosofi* (red. inte angiven, men vi kan väl anta att urvalet är företaget av översättarna Arnfinn Bø-Rygg och Kjetil Havnevik). Oslo: Pax Forlag 2003.

_____ ”Om forholdet mellom filosofi og musikk i dag” från *Musikkfilosofi* (red. inte angiven, men vi kan väl anta att urvalet är företaget av översättarna Arnfinn Bø-Rygg och Kjetil Havnevik). Oslo: Pax Forlag 2003.

Aksnes, Hallgjerd: *Musikk, tekst og analyse. En studie med utgangspunkt i Arne Norheims Nedstingningen*. Oslo: Skriftserie fra Institutt for musikk og teater, Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo 1996.

Allen, Graham: *Intertextuality*. London: Routledge 2002.

Andersson, Magnus: ”Fyra fot och trettiofire tum. Musik som en rumslig och teatralisk kategori i John Cages musik efter 1952”, från *Tritonus* 2003:2.

Barthes, Roland: *Mytologier*. Staffanstorps: Bo Cavefors Bokförlag 1970.

_____ *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil 1970.

_____ ”The Death of the Author” från *Image Music Text* (red. Stephen Heath). London: Fontana Press 1977.

_____ ”From Work to Text” från *Image Music Text* (red. Stephen Heath). London: Fontana Press 1977.

_____ *Japan – tegnenes rike*. Oslo: Pax forlag 1996.

_____ *Lysten ved teksten*. Oslo: Solum forlag A/S 1998.

_____ ”Tekstteori” från *Moderne litteraturteori* (red. Atle Kittang m.fl). Oslo: Universitetsforlaget 2001.

Bauer, Johannes: "Die Stille und das Weiße. John Cages 4'33'''" frå *Positionen 52* (2002): *Festival Alternativen*.

Benestad, Finn: *Musikk og tanke. Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Oslo: Aschehoug 1993.

Bruns, Gerald L.: "Poethics: John Cage and Stanley Cavell at the Crossroads of Ethical Theory" frå *John Cage Composed in America* (red. Marjorie Perloff och Charles Junkerman). Chicago: The University Press of Chicago 1994.

Bø-Rygg, Arnfinn: "Fra modernisme til postmodernisme", frå *Ballade 1982:2..*

_____ "Å tenke med øret: Heideggers filosofiske lyttekunst" frå *EST III. Kunst og Erkjennelse. Grunnlagsproblemer i estetisk forskning*. (red. Karin Gundersen och Ståle Wikshåland). Oslo: Norges forskningsråd 1992.

_____ *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*. Stavanger: Avdeling for økonomi- kultur- og samfunnsfag ved Høgskolen i Stavanger 1995.

Cage, John: *Empty Words*. London: Marion Boyars Publishers 1980.

_____ *For the Birds – in conversation with Daniel Charles*. Salem, New Hampshire: Marion Boyars Publishers 1981.

_____ *A Year from Monday – lectures and writings*. London: Marion Boyars 1985. Publishers.

_____ *Silence – Lectures & Writings*. London: Marion Boyars Publishers 1987.

_____ *I-VI*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1990.

_____ *M: writings '67-'72*. London: Marion Boyars Publishers 1998.

_____ *X: Writings '79-'82*. London: Marion Boyars Publishers 2001.

Cavell, Stanley: *Erfaring og det hverdagslige*, (red. Kristin Gjesdal och Mari Lending). Oslo: Pax Forlag 1998.

Crnković, Gordana P.: "Utopian America and the Language of *Silence*" frå *John Cage Composed in America* (red. Marjorie Perloff och Charles Junkerman). Chicago: The University Press of Chicago 1994.

Dahlhaus, Carl: *Analys och värdeomdöme*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag 1992.

Danto, Arthur C.: "Art, Philosophy, and the Philosophy of Art", från *Humanities Vol. 4, No. 1 (February 1983)*, pp. 1-2. URL: http://www.csulb.edu/~jvancamp/361/361_r1.html (2003-10-29).

Descartes, René: "Avhandling om metoden" ur *Valda skrifter (red. Konrad Marc-Wogau)*. Stockholm: Natur och Kultur 1998.

Ekbom, Torsten: *Bildstorm*. Utgivningsort är inte uppgiven – tryckt i Borås: Albert Bonniers förlag 1995.

_____ *Experimentfälten. Visionärer, nyskapare och sökare från tre sekel*. Utgivningsort är inte uppgiven – tryckt i Uddevalla: Albert Bonniers förlag 2000, s. 28-34.

Griffiths, Paul: *Cage*. London: Oxford University Press 1981.

_____ *Modern Music and After. Directions since 1945*. Oxford: Oxford University Press 2002.

Guldbrandsen, Erling E.: "Die Kunst der Fuge og skriftens flukt" från *EST XI. Gåter. Grunnlagsproblemer i estetisk forskning. (red. Karin Gundersen och Ståle Wikshåland)*. Oslo: Norges forskningsråd 1995.

Göran, Mia: *Mening og tilfeldighet – En studie av John Cages Europeras 3 & 4*. Oslo: Avdeling for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo 2002.

Jacobson, Roman: "Hva er poesi?" från *Moderne litteraturteori (red. Atle Kittang m.fl)*. Oslo: Universitetsforlaget 2001, s. 113-124.

Johansson, Ingemar: *Dada. En antologi (red. Ingemar Johansson)*. Lund: Bakhåll 1992.

Kaaby, Mette: *Klangen av kroppen. En studie i Georges Aperghis' musikkteater Conversations i lys av Maurice Merleau-Pontys kroppsfenomenologi*. Oslo: Hovedoppgave ved Avdeling for musikkvitenskap. Universitetet i Oslo 2000.

Karcher, Stephen: *I Ching. Förvandlingarnas bok – en väg att lära känna sig själv och utvecklas*. Stockholm: Månpocket/Bokförlaget Forum 1998.

Kjerschow, Peder Christian: *Før språket. Musikkfilosofiske essays*. Oslo: Vidarforlaget 2000.

Kostelanetz, Richard: *Conversing with Cage*. London/New York/Sydney: Omnibus Press 1989.

_____ *Writings about John Cage* (red. Richard Kostelanetz). Ann Arbor: The University of Michigan Press 1993.

_____ *John Cage (ex)plain(ed)*. New York: Schirmer Books 1996.

_____ *Conversing with Cage*. New York: Routledge 2003.

Marc-Wogau, Konrad: ”Inledning” från *René Descartes Valda skrifter* (red. Konrad Marc-Wogau). Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur 1998.

McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. London: Sphere Books 1968.

Meyer, Leonard B.: *Emotion and Meaning in Music*. Chicago och London: The University of Chicago Press (inget angivet tryckår – förstetryck: 1956, första tryck för pocketutgåva: 1961).

Mitchell, Donald: *The Language of Modern Music*. London: Faber and Faber 1993.

Mulhall, Stephen: ”Innledning” från Stanley Cavell: *Erfaring og det hverdagslige* (red. Kristin Gjesdal och Mari Lending). Oslo: Pax Forlag 1998.

Nicholls, David (red.): *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press 2002.

_____ ”Cage and America” från *The Cambridge Companion to John Cage* (red. David Nicholls). Cambridge: Cambridge University Press 2002.

Nielsen, Mette Stig: *Madam Press Died Last Week at Ninety – Tendenser i det 20. århundredes musik*. Roskilde: North 1998.

Oxford English Dictionary Online (red. inte angiven). URL: <http://dictionary.oed.com/> (2003-06-15).

Patterson, David W.: *John Cage. Music, Philosophy and intention, 1933-1950* (red. David W. Patterson). New York: Routledge 2002.

_____ "Cage and Asia: history and sources" från *The Cambridge Companion to John Cage* (red. David Nicholls). Cambridge: Cambridge University Press 2002.

_____ "The Picture That Is Not in the Colors: Cage, Coomaraswamy, and the Impact of India" från *John Cage. Music, Philosophy and intention, 1933-1950* (red. David W. Patterson). New York: Routledge 2002.

Perloff, Marjorie och Charles Junkerman (red.): *John Cage Composed in America*. Chicago: The University Press of Chicago 1994.

Popper, Karl: *Unended Quest. An Intellectual Autobiography*. London och New York: Routledge 2002.

Pritchett, James: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press 1993.

_____ "Cage, John: Works" från *The New Grove Dictionary of Music Online* (red. Macy, L.). URL: <http://www.grovemusic.com> (2003-10-17).

_____ "Cage, John: Writings" från *The New Grove Dictionary of Music Online* (red. Macy, L.). URL: <http://www.grovemusic.com> (2003-10-17).

Retallack, Joan: *Musicage. Cage Muses on Words, Art, Music*. Hanover, New England: Wesleyan University Press 1996.

Revill, David: *The Roaring Silence. John Cage: A Life*. London: Bloomsbury 1992.

Ribière, Mirelle: *Barthes – A Beginner's Guide*. London: Hodder & Stoughton 2002.

Rosenberg, Harold: "The American Action Painters" från *Art News* 51/8, December 1952. URL: <http://www.pooter.net/intermedia/readings/06.html> (2003-05-13).

Rylance, Rick: *Roland Barthes*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf 1994.

Rønningsgrind, Guro: *Den iverksatte tilfeldighet. John Cages estetikk på 1950-tallet og tilfeldighet og ubestemthet som kompositoriske metoder*. Trondheim: Musikkvitenskapelig institutt, NTNU 2000.

Sadie, Stanley och Alison Latham: *Musikguide*. Utgivningsort är inte angiven – tryckt i Uddevalla: Bonniers 1987.

Sartre, Jean-Paul: *Væren og intet i utvalg* (red. Bernt Vestre). Oslo: Pax forlag 1993.

_____ *Eksistensialisme er humanisme*. Oslo: J.W. Cappelens forlag 1993.

_____ *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*. London: Routledge 2001.

Schaanning, Espen: *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*. Oslo: Spartacus Forlag 2000.

Schnebel, Dieter: ”Disziplinierte Anarchie – Cages seltsame Konsequenzen aus der Lehre bei Schönberg” från *Herausforderung Schönberg. Was die Musik des Jahrhunderts veränderte.* (red. Ulrich Dibelius). München: Carl Hanser Verlag 1974.

Shultis, Christopher: ”Cage and Europe” från *The Cambridge Companion to John Cage* (red. David Nicholls). Cambridge: Cambridge University Press 2002.

Sjkløvsjø, Viktor B.: ”Kunsten som grep” från *Moderne litteraturteori* (red. Atle Kittang m.fl.). Oslo: Universitetsforlaget 2001, s. 11-25

Stravinskij, Igor: *Musikalisk poetikk*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag 1991.

Sundén, Hjalmar: *Zen. Historik, analys och betydelse*. Stockholm: Wahlström & Widstrand 1967.

Suzuki, Daisetz Teitaro: *Zen-Buddhisme – En orientering*. Köpenhamn: Hans Reitzels Serie 1962.

_____ *Living by Zen*. New York: Samuel Weiser Inc 1976.

_____ ”Forord” från *Zen i bueskytingens kunst*. Oslo: Hilt & Hansteen 1995.

Thelle, Notto R.: *Zen. Lyden av én hånd*. Oslo: Gyldendal 2001.

Tomkins, Calvin: *The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avantgarde*. New York: The Viking Press 1970.

_____ *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*. Harmondsworth: Penguin 1970.

Vestre, Bernt: ”Innføring i Jean-Paul Sartres filosofi”, inledning till Jean-Paul Sartre: *Væren og intet i utvalg* (red. Bernt Vestre). Oslo: Pax Forlag 1993.

Visscher, Eric De: ”’There’s no such thing as silence...’: John Cage’s Poetics of Silence” från: *Writings about John Cage* (red. Richard Kostelanetz). Ann Arbor: The University of Michigan Press 1993, s. 117-131.

_____ ”There is no such thing as silence...” från *Parergon 2001:16/17*, s. 91-99.

Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language (red. inte angiven). New York/Avenel: Gramercy Books 1994.

Wetlesen, Jon: e-post till Magnus Andersson. (2003-28-10 och 2003-01-11).

Østerberg, Dag: *Jean-Paul Sartre. Filosofi, konst, politik, privatliv*. Göteborg: Bokförlaget Korpen 1993.